

Ofelia Huamanchumo de la Cuba (ed.)

## **Revistas culturales fundacionales del Perú de entresiglos (XIX — XX)**



**Neue Folge Nr. 37**



# MESA REDONDA

erschien in den Jahren 1985 bis 1994 als „Arbeitshefte des Instituts für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien der Universität Augsburg (ISLA)“. Seit 1995 fungierten das Zentralinstitut für Regionenforschung (Sektion Iberoamerika) an der Universität Erlangen-Nürnberg und das Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt als Mitherausgeber der Reihe MESA REDONDA Neue Folge. 2013 wurde der Arbeitskreis Lateinamerika am Institut für Politikwissenschaft und Soziologie der Universität Würzburg in das Herausgeber-Gremium aufgenommen.



Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA)  
Universität Augsburg  
Universitätsstraße 10  
D-86159 Augsburg



Zentralinstitut für Regionenforschung  
Sektion Iberoamerika  
Universität Erlangen-Nürnberg  
Bismarckstr. 1  
D-91054 Erlangen



Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien  
Katholische Universität Eichstätt  
Ostenstraße 26-28  
D-85071 Eichstätt



Arbeitskreis Lateinamerika am  
Institut für Politikwissenschaft und Soziologie der Universität Würzburg  
Wittelsbacherplatz 1  
D-97074 Würzburg

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

ISSN 0946-5030

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung der Herausgeber.



Ofelia Huamanchumo de la Cuba (ed.)

# **Revistas culturales fundacionales del Perú de entresiglos (XIX – XX)**

Augsburg, 2021

**Universität Augsburg  
Universidad de Augsburg**

**I S L A**

*Institut für Spanien-, Portugal-  
und Lateinamerika-Studien*

*Instituto de Estudios Ibéricos  
y Latinoamericanos*

# Revistas culturales fundacionales del Perú de entresiglos (XIX–XX)

## ÍNDICE

### *Introducción:*

*Retrospectivas hemerográficas para una celebración* ..... 9

Ofelia HUAMANCHUMO DE LA CUBA

Acercamiento metodológico al estudio de las revistas culturales  
del Perú de entresiglos (XIX–XX) ..... 15

Giovanna MINARDI

*La Bella Limeña* (1872) y los inicios de la prensa femenina ..... 33

Mónica CÁRDENAS MORENO

El proyecto modernizador de Clorinda Matto de Turner  
en la dirección de *El Perú Ilustrado* (1889–1891) ..... 51

Yasmín LÓPEZ LENCI

Cuzco, reinventado entre ruinas y letras:  
las revistas culturales en la encrucijada moderna (1900–1920) ..... 73

Alonso RABÍ DO CARMO

La experiencia fundadora de *Colónida* (1916) ..... 95

Carlos ARRIZABALAGA

'La protervia' y *Mercurio Peruano*:  
una correspondencia inédita (1919) ..... 107

Luis VERES

El indigenismo de la revista *Amauta* (1926–1930) y la imagen:  
una cultura de protesta ..... 129

Juan GONZÁLEZ SOTO

El poema «Film de los paisajes», de Carlos Oquendo de Amat,  
en *Boletín Titikaka* (1929) ..... 145

*Sobre los/las autore/as* ..... 162





## **Introducción:**

### **Retrospectivas hemerográficas para una celebración**

El presente dossier, «Revistas culturales fundacionales del Perú de entresiglos (XIX–XX)», nace del convencimiento de que las ideas que propulsaron la modernización de las culturas latinoamericanas pudieron haber surgido en la ebullición de la producción hemerográfica de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando varias repúblicas en América —siendo países ya liberados de la *madre patria*— se encontraban a la búsqueda de una identidad nacional en miras a las festividades centenarias de sus independencias hace un siglo. Acaso sin preverlo, dichas revistas culturales resultaron siendo, por ello, no solo espacios singulares de expresión, sino también los gérmenes fundacionales de la globalización en el periodismo, las letras y las artes gráficas, que hoy en día son respaldados y afianzados por las prácticas digitales.

Una mirada retrospectiva a las plataformas impresas de aquel entonces, producidas en el marco de las celebraciones de la época, son, en consecuencia, el motor que impulsa aquí a sopesar y ampliar las reflexiones en torno a los Bicentenarios latinoamericanos —que se vienen cumpliendo desde 2008 e irán hasta 2025, incluyendo Brasil— desde la postmodernidad de los accesos digitales abiertos. Todo ello a la luz del ejemplo geopolítico puntual del Perú, en concordancia con la eficiencia que otorgan las ópticas de los métodos microhistóricos últimos.

Con enorme satisfacción anuncio, así, que este n° 37 de *Mesa Redonda* consta de un artículo teórico y siete artículos de caso, a cargo de docentes universitarios e investigadores, quienes cubren algún tema de su especialización relacionado con las siguientes revistas culturales del Perú de entresiglos (XIX–XX): *La Bella Limeña* [1872]; *El Perú Ilustrado* [1887–1892]; *La Sierra*, *Nues-*

*tra Historia, Revista Universitaria, Estudios* [revistas cuzqueñas, 1910–1922]; *Colónida* [1916]; *Mercurio Peruano* [1918–1931]; *Amauta* [1926–1930] y *Boletín Titikaka* [1926–1930]. Dos acotaciones aclaratorias para esta edición son aquí necesarias: por un lado, mencionar que la secuencia en la presentación de los artículos de caso sigue el orden cronológico en que las revistas culturales que los ocupan fueron publicadas en su momento; y, por otro lado, subrayar que las citas directas extraídas de dichas fuentes hemerográficas han conservado aquí su ortografía y puntuación originales.

Inaugura el ruedo de la discusión del presente número temático el artículo teórico «Acercamiento metodológico al estudio de las revistas culturales del Perú de entresiglos (XIX–XX)», a cargo de quien edita este número de *Mesa Redonda*. En primer lugar, se presenta un panorama conciso del estado de la cuestión, así como una caracterización del objeto de estudio, la revista cultural, para facilitar la observación de los diferentes vacíos que aún existen en torno a la configuración de sus rasgos y repercusiones hasta la actualidad. Del mismo modo, se proponen puntos de partida para futuras investigaciones, que en esta edición n° 37 se ha pretendido cubrir en una medida aunque mínima, no obstante, alentadora.

La siguiente contribución, como primer artículo de caso, «*La Bella Limeña* (1872) y los inicios de la prensa femenina», a cargo de Giovanna Minardi, subraya el aspecto fundacional que tuvo la dicha publicación en cuanto a la apertura de sus páginas a autoras mujeres en el campo de la literatura. Poemas, relatos, estampas y novelas por entregas serán la prueba de ese camino abierto, si bien de manera sigilosa y con cierto aliento católico y apolítico, alentando la profesionalización de la mujer escritora. Los temas que ellas abordaron, acordes con los tiempos histórico-literarios a nivel mundial y con el desarrollo políticamente inestable, centralista y aún paternalista de la sociedad peruana, dan cuenta del carácter imprescindible del estudio de *La Bella Limeña* para entender además los albores del feminismo en un país latinoamericano como el Perú.

En el segundo artículo de caso, «El proyecto modernizador de Clorinda Matto de Turner en la dirección de *El Perú Ilustrado* (1889–1891)», Mónica Cárdenas Moreno se encarga de mostrar la

primera piedra en las líneas del feminismo y la modernidad en el Perú bajo los impulsos de una escritora decimonónica de gran relevancia en la historia de la prensa latinoamericana. Mediante una herramienta metodológica de análisis a partir de tres dicotomías (sentimiento–razón; trabajo intelectual–manual; y recreo–trabajo) en el artículo se sintetizan las propuestas que Clorinda Matto de Turner consolidó desde la dirección de un semanario cultural asumiendo su rol de madre y maestra.

El tercer estudio nos traslada a la ciudad imperial del Cuzco. A cargo de Yasmin López Lenci, en «Cuzco, reinventado entre ruinas y letras: las revistas culturales en la encrucijada moderna (1900–1920)» se da buena cuenta del proceso cultural ocurrido cuando tanto élites como sectores populares cuzqueños de la época confrontan sus programas de aspiraciones y demandas, a través de los canales hemerográficos existentes —en este artículo, a la luz de las revistas *La Sierra*, *Nuestra Historia*, *Revista Universitaria*, *Estudios*— que constituyeron un gran potencial de producción ideológica en torno al proyecto de nacionalismo cultural basado en el ensalzamiento de un pasado incaico glorioso, dando nuevas lecturas a la simbología de restos arqueológicos y otras artes regionales.

La cuarta contribución estudia la revista cultural más significativa de las vanguardias peruanas. En «La experiencia fundadora de *Colónida* (1916)», a cargo de Alonso Rabí do Carmo, se intenta aclarar el polémico perfil programático que unió a los integrantes de un fenómeno cultural que dio origen a la revista del mismo nombre. Se deja en claro que ya en esos tiempos los procedimientos internacionales que asumió la revista *Colónida* daban claras luces sobre su carácter globalizador, internacional y de aspiración universal que apostaba por una cultura nacional rebelde, sin ataduras a cánones oficiales ni academicistas de las élites culturales limeñas.

El valor de los métodos microhistóricos en los estudios culturales se ve subrayado de especial manera en el siguiente artículo, a cargo de Carlos Arrizabalaga, «'La protervia' y *Mercurio Peruano*: una correspondencia inédita (1919)». En este quinto artículo de caso se resalta la importancia del estudio de las relaciones personales entre los colaboradores de una revista cultural y el carácter decisivo de la personalidad líder de quien dirigía un

proyecto hemerográfico ejemplar, factores que posibilitaron su edición a distancia, monitoreada casi por correspondencia. La revisión minuciosa de las aspiraciones personales y grupales de los colaboradores con metas comunes permiten reconstruir características generacionales a pesar de las diferencias particulares en la búsqueda de caminos prósperos para el ciudadano peruano y la nación.

En la sexta entrega, «El indigenismo de la revista *Amauta* (1926–1930) y la imagen: una cultura de protesta», a cargo de Luis Veres, destacan las reflexiones en torno al discurso icónico que mantuvo la revista dirigida por José Carlos Mariátegui, quien supo combinar un discurso de las imágenes con otros de relevancia nacional, como el discurso político y el literario. Este artículo permite ver cómo la revista estudiada dará espacio a una cultura de las imágenes que abarcará incluso la crítica de cine y la presencia del séptimo arte de manera intermedial en otras artes, como la poesía que se divulgaba en sus páginas, cual prueba de su estar al día con la modernidad y las vanguardias mundiales.

La última contribución, «El poema «Film de los pasajes», de Carlos Oquendo de Amat, en *Boletín Titikaka* (1929)», a cargo de Juan González Soto, reivindica la importancia de la revisión de las revistas culturales de la entonces todavía precaria modernidad de la industria gráfica latinoamericana, como fuentes para la edición crítica de obras de la época y para complementar así el estudio de los procesos creativos de determinados artistas, poetas o escritores a la luz de las limitaciones, o licencias, hemerográficas.

Ilustran esta edición cuatro láminas de revistas culturales de la época, algunas de ellas asequibles dentro de colecciones bastante completas en portales digitales de universidades peruanas.

Con la presentación de este panorama tan diverso de temas específicos en torno a las revistas culturales existentes en el marco de una esperanzadora construcción de la nación y República peruanas, como fue la época de entresiglos (XIX–XX), se espera motivar a la reflexión histórica y filológica que dé espacio a la discusión descentralizada, interdisciplinaria e intercultural; y asimismo conectar los enfoques latinoamericanos con las perspectivas europeas en un afán por comprender las crisis

ideológicas y culturales en el proceso de formación de la cultura iberoamericana en general.

Finalmente, agradezco a los editores —el Instituto de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos (ISLA) de la Universidad de Augsburg y el Centro de Estudios Latinoamericanos (ZILAS) de la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt— y al equipo de *Mesa Redonda* por haberme brindado la posibilidad de realizar esta publicación de ambiciones transatlánticas. Gracias también, sobre todo, a quienes han colaborado, desde el Perú y Europa, no solo con su saber, a través de un artículo, sino que con enorme entusiasmo y firme compromiso accedieron desde un inicio a ser parte de este proyecto que, estoy segura, logrará aportar ejes novedosos para repensar el devenir colectivo, histórico y cultural, de las repúblicas latinoamericanas.

Ofelia Huamanchumo de la Cuba  
Augsburgo, junio 2021.

14

## **Acercamiento metodológico al estudio de las revistas culturales del Perú de entresiglos (XIX–XX)**

Ofelia Huamanchumo de la Cuba  
*Universität Augsburg*

### **1. La producción hemerográfica de entresiglos (XIX–XX)**

Al proponer aquí un acercamiento metodológico al estudio de las revistas culturales de entresiglos de un país latinoamericano se declara desde ya la dirección que va a tener el planteamiento. En otras palabras, se revela el carácter de la guía que intentará formular algunos caminos para llevar a cabo la revisión del objeto de estudio a tratar. Con ello, se habrá de dar por sentado que el color de la solución química que facilitará las observaciones minuciosas y detalladas será el de la historia y la filología.

En ese sentido, el título del artículo anuncia dos reducciones metodológicas. La primera tiene que ver con el ente geopolítico que se abarcará: el Perú. Se desea con ello poner a disposición un punto de partida concreto —es decir, el caso peruano— para el debate académico y, a su vez, motivar a la observación concienzuda de revistas culturales de otros países latinoamericanos en particular. Del mismo modo, se busca promover la apertura hacia prácticas de investigación contrastivas y transversales que resulten un aporte considerable para los estudios de la cultura iberoamericana en general. La segunda reducción supone concentrarse en un tipo de revistas: las culturales de entresiglos (XIX–XX), dado que se las considera aquí un significativo espacio en donde acaso se albergaron y desarrollaron muchas de las tendencias, ideas, estéticas, materias, formas y voces de una

nación todavía en formación, como la República del Perú, y que abarcaron fases que arrastraban los vestigios de la ilustración y se sirvieron del modernismo y la vanguardia latinoamericanos, influenciadas, o no, por modelos hemerográficos norteamericanos o europeos. Con ello se lanza una óptica específica que animaría a señalar la necesidad de revisar otros rubros —como las revistas médicas decimonónicas, por poner un ejemplo, las cuales pudieron llegar a reflejar posiciones en el marco del declive positivista respecto a, póngase por caso, ciertas 'razas': ergo, racismo y nación— y, de esa manera, avivar también la discusión interdisciplinaria.

Siendo estos los puntos de partida, conviene comenzar por perfilar el objeto de estudio, de forma que se pueda calcular mejor el tipo y el lugar de las incisiones que se han de llevar a cabo para las observaciones y los análisis de su esencia. Dado que se trata de 'revistas culturales' la tarea no puede ser fácil, aunque sí viable en tanto sean esbozados los parámetros en los que se moverán los datos, se harán los cálculos y se mostrarán los resultados finales de un fenómeno tan dinámico<sup>1</sup> como es la producción hemerográfica.

## 2. Las revistas culturales como objeto de estudio

Las revistas culturales constituyen un campo de análisis amplio puesto que se trata de objetos que funcionan como espacios en los que se produce una dinámica reticular especial. Por esa razón, su estudio puede asumirse desde diversos ángulos; no obstante, un primer aspecto, inherente a la revista como objeto hemerográfico, ha de considerarse para todas las disciplinas, a saber, el hecho de tener dos caras, cual 'signo': una de recipiente de un contenido (esencia mediática) y otra que corresponde a su capacidad de transmitir significados (aspecto del contenido). Dicho de otro modo, las revistas pueden ser objetos de estudio en tanto: (a) monumentos y (b) documentos. Para ambos casos se hacen nece-

---

<sup>1</sup> El sistema hemerográfico puede verse como un *continuum* de diversas categorías indiscretas: con centro (muy claro), periferia y zonas intersectoriales (Osuna 1998: 106).



sarios enfoques distintos que deberán servir como punto de referencia para entender y justificar los criterios de análisis.

Un segundo aspecto esencial de una revista cultural es su grado de asequibilidad en el momento de su circulación, algo que le adjudica características acorde a cada una de ambas caras de su esencia textual. Siendo la revista cultural impresa en el Perú de fines del XIX y primeras décadas del XX el objeto de estudio aquí, entonces es claro que el perfil monumental de las revistas culturales varía si se trata de ejemplares 'raros' ya en aquel tiempo, si se piensa, entre otros, en sus costos y su tiraje. Por otro lado, si se sabe que los ejemplares no llegaban a muchos círculos a la redonda de su centro de impresión, entonces a lo anterior se suma el detalle en torno a su distribución, lo cual dará a la revista un carácter de documento popular, o exclusivo, de nacional o internacional, de continental o trasatlántico. En el estudio de su carácter asequible también podrá rastrearse el efecto multiplicador de sus ideas, o si la propagación de alguna ideología pudiera haber tenido menor o mayor grado de repercusión. De estos aspectos conjuntos fueron conscientes los directores de las revistas, como llegó a atestiguar Clorinda Matto, interesada en difundir literatura, en su Saludo de *El Perú Ilustrado* (nº 126, p. 722) del 5 de octubre de 1889: «el secreto para inculcar las aficiones literarias en el pueblo consiste en proporcionarle buena lectura en periódicos baratos». Del mismo modo, con estas observaciones se habrá de ver si fueron realmente las revistas como monumentos o documentos, las que a la larga difundieron las ideas de modernidad, tanto las que arribaron de Europa o Estados Unidos, como a nivel panamericano; o si fueron otros medios, como las cartas entre los autores de las entregas, entre directores de las revistas, o entre autores y lectores, muchas de las cuales eran publicadas en las mismas revistas. Tomando en cuenta estos aspectos se podrá perfilar también si la modernidad de las revistas culturales fue un mero fenómeno discursivo (Skinner 2006: 65) o si se dio en la realidad.

Un tercer aspecto tiene que ver con el carácter taxonómico de las revistas. En esa línea se considera aquí que en los estudios de revistas culturales la tarea taxonómica debe ser la metodología que

conduzca a comprender su esencia bajo criterios (lingüísticos, geográficos, temporales, circunstanciales, disciplinares, ideológicos, estilísticos) que no han de ser el fin de los análisis, por más que se presenten como necesarios y también debatibles (Osuna 1998: 106–107). En ese sentido, vale señalar que precisamente la revista cultural mantuvo sus fronteras temáticas borrosas, pues, si bien iba de la mano con una línea literaria en la mayoría de casos, la sobrepasó. Es el ejemplo de la revista *Amauta*, que llegó a trascender lo que parece haber sido la intención primaria de una revista artístico-literaria, al ampliar su horizonte intelectual —en principio, llevaba los subtítulos *Doctrina, Arte, Literatura, Polémica*— con la incorporación de una serie de artículos sobre temas diversos (económicos, políticos, educacionales, históricos, antropológicos); lo cual mostró el fenómeno artístico en una nueva dimensión (Alcibiades 1985: 123). Por otro lado, es conocida la relación casi inherente entre literatura y arte que mantuvieron, por ejemplo, las revistas de las vanguardias, publicando xilografías, grabados, dibujos, caricaturas, reproducciones fotográficas de pinturas y óleos, y hasta dibujos de manifestaciones de arte popular, no solo como motivo ilustrador de textos literarios o de las cubiertas, sino muchas veces a manera de aportaciones independientes (Fernández 2015).

Un cuarto rasgo esencial de la revista cultural es su carácter colectivo. En esa dirección, su análisis en tanto texto colectivo podría contribuir al estudio de la revista como vehículo importante para la formación de instancias culturales que favorecieron la profesionalización, por ejemplo, de la literatura; y por otro lado, para el seguimiento de proyectos político-culturales correspondientes a un periodo, o dar luces en torno a las principales discusiones del campo intelectual de una época y a los modos de legitimación de nuevas prácticas políticas y culturales (Beigel 2003: 106–110), pero también hay que considerar en esto que su carácter colectivo puede destacar al 'grupo' como un acontecimiento sociocultural que, en palabras de López Lenci, es necesario diferenciar de los proyectos estéticos particulares de los integrantes o colaboradores (2005: 143).

El último rasgo relevante aquí, de la revista cultural, es su postura abierta, aunque suene paradójico al seguimiento de una línea particular en cada revista. Así, las revistas culturales buscaron legitimar caminos de discusión de nuevas ideas y alcanzar carácter universal; en ese sentido, no hubo una apertura de sus páginas para todas las corrientes de pensamiento —aunque sí a poetas y artistas de diversos estilos e ideologías— sino que buscaron ser abiertas al debate a nivel nacional e internacional confrontando desde su tribuna particular las posturas de otras revistas.

### 3. Acercamientos metodológicos

Como referencia general al estado de la cuestión hay que decir que aún son escasas las contribuciones en torno a la teoría y métodos para el estudio de las revistas culturales latinoamericanas; en cuestiones prácticas conviene subrayar también que, tanto para el estudio de las revistas como monumentos y/o documentos, son escasos los catálogos, útiles para saber adónde acudir a revisar los repositorios materiales, en caso de tratarse de la primer opción; y tratándose de la segunda, contar con información puntual sobre las diversas no pocas plataformas digitales a nivel mundial que permiten la lectura del contenido sin necesidad de tener los textos en su continente original, es decir, en la versión impresa.

Sobre este segundo punto, ya a inicios de los ochenta del siglo pasado se veía la falta de catálogos como primer obstáculo para adentrarse en la investigación de las revistas culturales españolas, a pesar de que ya empezaban a aparecer índices, estudios, antologías y reimpresiones desde varias partes de España en ediciones facsimilares y no solo en el boom de microfilms que se dio en Madrid (Osuna 1983: 11–18).<sup>2</sup> En la actualidad, en opinión de Ehrlicher, la digitalización ha sido muy favorable porque ha traído un cambio de perspectiva a los estudios de las revistas culturales hispanoamericanas del siglo XIX y comienzos del XX al abrir

---

<sup>2</sup> Para el caso de la prensa peruana, por ejemplo, se tiene el *Catálogo de periódicos cusqueños del siglo XIX* (Glave 1999), hoy en día asequible en el portal digital de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional San Antonio Abad de Cusco.

paso a métodos comparativos transnacionales y transmediales (2014: 37), algo muy cierto, en tanto consecuencia del primer y mayor aporte de la digitalización, que sigue siendo el de contribuir a la difusión de los contenidos textuales y visuales de las revistas; y el de facilitar el rápido acceso a tan valiosas fuentes documentales para el investigador —enfrentado hasta antes a una tarea, aunque titánica, no imposible— permitiéndole además, gracias a las tecnologías, acceder con enlaces digitales a otras fuentes complementarias o relacionadas, en cuestión de segundos; circunstancias nuevas estas que en definitiva tiran más agua para el molino de los enfoques trasversales e interdisciplinarios. Visto así, es necesario considerar, pues, que si bien las revistas objeto de estudio aquí se crearon bajo el supuesto de ser productos impresos, hoy esas mismas revistas van quedando cada vez más a la mano gracias a portales digitales de bibliotecas, universidades, o plataformas de difusión de textos sin fines de lucro, no solo para investigadores sino para lectores a pie, quienes de hecho les otorgan nuevos significados por tratarse de lecturas desde nuevos ángulos.

Con todo, en este artículo se quiere llamar la atención sobre los estudios que analicen las revistas culturales bajo una perspectiva, en especial, recontextualizadora, es decir, para el caso peruano, considerar el contexto histórico particular, puesto que, si bien cada país mantuvo una cultura que no debe considerarse como ente geopolítico fijo, esta sí se dio en el trasfondo ineludible —aprobador, censurador, o indiferente— de un marco jurídico nacional que, aunque no determina el binomio revista–nación como inherente a las revistas,<sup>3</sup> pocas veces compartió elementos comunes con otros países latinoamericanos. Por otro lado, las revistas culturales de la época que se abarca aquí, en general, demostraron gran preocupación por la búsqueda de lo nacional o,

---

<sup>3</sup> El binomio revista–nación es, en principio, discutible; considérense los casos, en Europa, de los hermanos Guido, millonarios argentinos, quienes lanzaron la célebre revista en castellano *Mundial*, o el de los peruanos García Calderón con el escritor ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide y el uruguayo Hugo D. Barbagelata, quienes fundaron la *Revista de América* en 1912 en París (Sánchez 1986: xii).

al decir de Sicilia (2008: 11), fueron reflejo de la vida moderna de América Latina, en tanto que como un gran diálogo en disputa buscaban reconciliar su pasado prehispánico con el mundo europeo para descubrir sus rostros nacionales.

### 3.1 Las revistas culturales como monumentos

En el Perú de entresiglos, es decir, a partir de la década del 70 del XIX hasta la del 30 del XX, hubo una proliferación de revistas culturales, que irán desde las que se iniciaron con formato de periódico —monócromas con pocas ilustraciones, como *La Bella Limeña* [1876] y *El Perú Ilustrado* [1889–1891]— hasta las que llegaron más tarde a adquirir ribetes de una revista a colores, con grabados, fotografías. Esto debido a que a comienzos del siglo XX hubo una explosión de la producción hemerográfica mundial gracias a una sentida revolución tecnológica en torno al mundo de la edición y las artes gráficas. Son conocidos los adelantos tecnológicos que ya en los años 20 se estaban dando tanto en Europa como en los Estados Unidos, y en la China, respecto a la producción de maquinaria y utilería de imprenta: las *linotypes*, las nuevas impresoras, la prensa *offset*, las nuevas depuradoras rotativas y, en consecuencia, novedosas formas de encuadernación y cartonaje, etc.<sup>4</sup> De ahí que las revistas culturales como materia de estudio puedan adquirir el status de 'objetos continentes' en sí mismos. En ese sentido, se puede pensar en los siguientes temas como puntos de partida para un análisis de las revistas como recipientes:

#### (a) *Formatos, ediciones, tirajes y costos de producción*

Hasta qué punto la modernidad tecnológica llegada al territorio peruano influenció en la producción hemerográfica, y cómo, es una pregunta todavía sin contestar. En el estudio de las relaciones

---

<sup>4</sup> Excelente fuente para estudiar los contextos históricos de la industria gráfica de esta época en el mundo iberoamericano es la revista *La Gaceta de las Artes Gráficas del libro y de la industria del papel (Revista Mensual Independiente)*, editada e impresa en Barcelona entre 1923 y 1938, asequible en el portal electrónico de la Biblioteca Nacional de España.

entre las vanguardias, el arte y la literatura, se ha visto que gracias al nivel y facilidad de reproductibilidad mecánica con que se había iniciado el siglo XX la concepción del arte se modificó, pues había dejado de ser una cuestión de minorías y se había puesto al alcance de la mano (Veres 2010: 109). Estudiar las reproducciones artísticas desde el ángulo de las revistas culturales podría, pues, dar luces en torno a los motivos por los que muchas veces debido a los costos las ediciones llevaban ciertos formatos, o no iban a colores; o por qué se dio prioridad a ciertas formas de ilustración frente a otras; o si en el caso de las revistas culturales se trató de artículos de lujo —como pudieron serlo las revistas de modas,<sup>5</sup> o las importadas—, o no.

A su vez, estos aspectos de los costos de producción pueden desentrañar los factores determinantes de su periodicidad, de la difusión de las revistas y, en consecuencia, de la de sus posibles ideologías; como Beigel (2006) ha estudiado para el caso Mariátegui, habiendo antes esbozado esa idea para el caso de la industria de los libros de propaganda:

La proliferación de imprentas editoriales permitió a los sindicatos y partidos producir periódicos, panfletos y revistas que contribuyeron en el plano organizativo para la concientización política de grandes sectores. Tirajes altos y bajos precios definía la fórmula de estas empresas de partido que ocuparon un papel central en la difusión del pensamiento anarquista y socialista de América Latina. En el mismo espíritu, a medida que aparecían nuevas agrupaciones políticas o literarias que complejizaban el escenario cultural, surgían empresas editoriales independientes que pretendían contribuir en la traducción y circulación de obras extranjeras, así como en la difusión de nuevas corrientes de pensamiento social (Beigel 2003: 108).

Un aspecto relacionado a este primer punto es el que sigue.

---

<sup>5</sup> En el caso mexicano, por ejemplo, circuló una revista como *La Semana de las Señoritas Mexicanas*, publicada en Ciudad de México a partir de 1851, cuyos lectores eran miembros de la clase media y alta, con dinero y tiempo disponibles para consumir artículos de lujo como los periódicos (Skinner 2006: 65).

(b) *Circulación, financiamiento, suscripciones y precios de venta*

Sobre las dinámicas de mercado de las revistas que interesan aquí se sabe poco. A nivel de periódicos y diarios de prensa peruana se tienen estudios como los de Mendoza (2017), que han aportado datos provechosos en torno a los costos del sistema periodístico en relación a su tiraje, distribución, costo de noticias del extranjero, suscripciones de lectores, estrategias de mercadeo, etc., sobre todo considerando que en la década del 20 se había encarecido el papel en el Perú debido a las secuelas de la Primera Guerra Mundial. Por su parte, resultan en ese sentido muy valiosas las anotaciones de Osorio<sup>6</sup> sobre *Kuntur*, editado en Cuzco (1927–1929) por José Z. Portugal:

Se trata de una publicación liviana, tenía solo cuatro páginas, tamaño A4, todo hecho a pulso, es decir, cajeados de tipos sueltos, en la imprenta Kuntur, de propiedad del escritor y editor Jose Z. Portugal. Junto a esta publicación, adjuntaba un volante que decía: «kuntur. Empresa editorial. Anunciador mensual. Publica los mejores libros peruanos, con presentación gráfica. Divulga en su hoja mensual (de distribución gratuita) el arte indígena. No es casa exclusiva de negocio, por lo tanto cobra más barato que sus similares dentro y fuera de Perú. Dirige José Z. Portugal. Sicuani, Perú, Suramérica». El boletín era enviado desde Sicuani a otras ciudades del país y del extranjero, de manera gratuita (Osorio 2018: 131).

En general, faltan estudios en torno al financiamiento de las revistas culturales; en primer lugar, sobre la independencia financiera de las revistas culturales respecto a apoyos del estado,<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> El escritor e investigador Juan Alberto Osorio Ticona recibió la *Medalla de la Ciudad del Cusco 2019* por su destacada trayectoria como catedrático en las universidades del sur andino San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC), San Cristóbal de Huamanga (UNSCH) y San Agustín de Arequipa (UNSA). Ver "Lámina 4: *Kuntur*", p. 161 de esta edición.

<sup>7</sup> Son conocidos los casos mexicanos de las revistas pedagógicas —por ejemplo, *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*, (1921–1923)—, que obtuvieron apoyo y subvenciones del Estado, a través de la Secretaría de

o por qué no hubo incentivo alguno; en segundo lugar, si las revistas se sirvieron solo de las ganancias de las ventas y cómo estas funcionaron; o también de la publicidad,<sup>8</sup> al punto de que se abrieron a ella sin poner reparos en dar cabida a clientes que no seguían la línea de la revista; *Amauta*, por ejemplo, mantenía una prédica anticapitalista pero aceptaba anuncios publicitarios de grandes empresas extranjeras asentadas en el Perú. Por otro lado, para el caso peruano, cabría preguntarse por el sistema reticular que conectó las revistas de la capital con otras ciudades del interior, y viceversa; o cómo se podría perfilar el rol que jugaron las revistas culturales peruanas en los puentes intelectuales que permitieron la difusión en el Perú de otras mentalidades y culturas foráneas. Poco se sabe sobre cuál fue el papel que jugaron las librerías de entonces en la distribución y si hubo suscripciones a nivel nacional o para el extranjero, como ya se daba en el caso de las revistas españolas. Muchas veces la publicación misma daba información sobre estos datos —*La Bella Limeña* [1872] publicaba en cada número un anuncio propio sobre los costos, periodos y lugares de suscripción y ventas, así como de anuncios— pero no se sabe hasta qué punto se cumplían.

### (c) *Las reproducciones artísticas en el papel*

Como se sabe, en las revistas culturales que interesan en este artículo, se publicó gran variedad de ilustraciones. Si bien ya se han hecho estudios interesantes respecto a ese discurso icónico y se han interpretado sus posibles objetivos y efectos, hacen falta todavía estudios sobre cómo funcionó la reproducción exacta de estos elementos a nivel técnico. Una pregunta abierta es la del factor determinante de los formatos y cantidad de folios, y el

---

Educación Pública, que además facilitó su distribución pareja a nivel nacional (Martínez 2008).

<sup>8</sup> Un aporte muy significativo al respecto lo constituye el reciente artículo sobre los anuncios publicitarios en las revistas culturales latinoamericanas, donde se revisa la revista *Amauta* (Bremer 2019); o el trabajo más general sobre textos e imágenes de la publicidad como medio de financiación de la prensa periódica y las revistas literarias hispanoamericanas de entresiglos (Clemente 2020).



número y calidad de grabados y viñetas, y si en ello fue decisivo el precio de los costos de ciertos materiales o técnicas, que dieron preferencia, o dejaron atrás, otros usos gráficos. De esa manera, podrá ampliarse la observación más inclinada hacia lo interdisciplinario para ver si las revistas latinoamericanas pudieron ir acorde a las nuevas concepciones en torno al diseño gráfico que se estaban dando a nivel mundial debido a que las vanguardias artísticas del siglo XX se encontraban innovando formas renovadas para la ilustración comercial y el diseño publicitario.

Por otro lado, poco se sabe de las ilustraciones que aparecían sin autoría y del sistema de derechos de autor;<sup>9</sup> y cómo funcionó la recepción de materiales extranjeros, por ejemplo: cómo se traspasaron los trabajos de pintores e ilustradores europeos para ser reproducidos en las revistas impresas en el Perú.

(d) *Aspectos en torno a la historia de los medios de comunicación*

A nivel filológico uno de los temas más interesantes en torno al estudio de las revistas culturales puede ser el de la evolución de su presentación: de la calidad, peso, tipo y textura del papel según los grabados a reproducir; del tipo de impresión (fotomecánica, fotograbados, con o sin inserciones en color), etc.; datos todos en estrecha vinculación con los avances tecnológicos y los costos, ya mencionados, cuyos datos han de conseguirse cotejando los ejemplares, puesto que los créditos no siempre aparecían explicitados. De ahí que las revistas como monumentos puedan ser fuentes efectivas de información para completar la historia de la imprenta, de la edición y la hemerografía.

En suma, las revistas culturales que nos dan información de ellas como monumentos pueden, en otro paso metodológico, ser objeto de interpretación; siendo recipientes de significado permiten dar lecturas diversas a esos monumentos, puesto que las formas editoriales y gráficas de las revistas (diagramación, layout,

---

<sup>9</sup> Es claro que en los Códigos en materia penal, por ejemplo, en el sistema vigente en la época que enmarca la producción de las revistas culturales que se estudian aquí, se encuentran referencias a los delitos contra la propiedad particular en cuanto a reproducción de obras literarias, o dibujos, sin consentimiento de los autores (Seoane 1907: 195).

tipografía, calidad del papel, etc.) son elemento constitutivo de su discurso total. Aceptar la importancia del valor monumental de las revistas es básico para comprender mejor la dimensión de su modernidad y adentrarse en la lectura de su otro aspecto documental, como en lo que sigue se detalla.

### 3.2 Las revistas como documentos

Entendidos los elementos básicos de la constitución material de una revista cultural, conviene ahora emprender la tarea de comentar lo que tiene que ver con el estudio de su carácter documental. Algunos temas que se enumerarán a continuación ya han llamado la atención de los investigadores, pero se puede volver sobre ellos, si se quiere ver hasta qué punto la literatura, el arte, la cultura y la política constituyeron los puentes —en tanto materias propicias para el debate— entre las diferentes expresiones hemerográficas a nivel nacional e internacional, y en ese sentido posibilitaron el intercambio de ideas y saberes que impulsaron la construcción, implícita o no, de una identidad nacional.

#### (a) *Los contextos sociopolíticos y culturales*

Este es el campo más examinado y que ha llamado más la atención de los estudiosos de las revistas culturales peruanas de entresiglos. Ello debido a que se trata de una época en que el modernismo literario latinoamericano surgía, en las últimas décadas del XIX, coincidiendo con las nuevas ideas que traían modernidad, y a las que seguirían corrientes culturales, como el indigenismo y las vanguardias, portadoras de un discurso que legitima.<sup>10</sup> Dichos discursos son diversos, aunque en general

---

<sup>10</sup> En un resumen panorámico sobre el interés que hasta hace pocos años despertaba el estudio de las revistas peruanas contemporáneas, Fernández Ramos observó que si bien había mayor inclinación por las revistas de entresiglos —como fuentes historiográficas de los temas 'Las Cortes de Cádiz', la 'Guerra contra Chile', la 'Independencia del Perú', el 'Oncenio'— eran aún escasas las investigaciones dedicadas a las revistas de todo el siglo XX; en su recuento enumera los pocos congresos y eventos internacionales en Latinoamérica y Europa que desde los años noventa

tienen que ver con la idea de modernización, relacionada a la de 'novedad' y de estar a la altura de la cultura 'mundial'. De ahí que *Amauta* sea la más estudiada en ese sentido, puesto que posibilitó la entrada de tendencias europeas —al igual que otras revistas peruanas; por ejemplo, *La Panopla Lírica*, donde se rastrea la temprana influencia del movimiento futurista italiano— y promovió a escritores en plena etapa de experimentación formal, reivindicando en materia estética y política lo indoamericano y lo nacional (Hitz 2008: 67). Por otro lado, el estudio de la formación de las ideas de nación considerando los contextos geopolíticos en que se produjeron las revistas culturales es necesario —como lo ha hecho López Lenci (2004), para el caso de las revistas de Cuzco entre 1910 y 1930 (*La Sierra, El Sol, La Revista Universitaria*), a partir de las cuales estudia el desarrollo de la relación entre nación y originalidad del pensamiento andino, con el respectivo desplazamiento del debate cultural, de Lima a la región de los Andes—, puesto que los países latinoamericanos de entresiglos tuvieron un alto grado de centralismo capitalino. Esto fue algo que pudiera dar la impresión de haber generado discursos centrales y otros, periféricos o marginales, no obstante, hay que decir que a nivel regional hubo en el Perú ciudades que mantuvieron su propio circuito de publicaciones periódicas culturales. Es el caso de Jauja, donde hacia la segunda década del siglo XX hubo un 'boom' de diarios, semanarios, quincenarios y otras hojas culturales de aparición eventual, cuyos textos, por ejemplo, bien podrían reconstruir los orígenes del epítome de Jauja como 'la Atenas de los Andes' (Hurtado 2019); o como el caso del circuito cultural entre Arequipa, Puno y Cuzco, que se formó gracias a que en la revista editada en Lima por Pedro Zulen *La autonomía* [1915] publicaban Francisco Montajo y otros intelectuales de las provincias del sur peruano (López 2019).

---

han abordado la problemática de las revistas en las historias nacionales y se han dedicado a los estudios de la cultura latinoamericana contemporánea a través de sus revistas (Fernández Ramos 2014: 650–652).

(b) *Marco jurídico como trasfondo de acción*

La importancia de considerar el panorama legal de la época radica en que ello pudo, o no, influenciar en el contenido de las revistas. En el caso del Perú existieron categorías punitivas muy claras para las publicaciones, que se ceñían a la *Ley de Imprenta*, a los Códigos Civiles y Códigos Penales en el marco de la respectiva Constitución, e incluso del Derecho Canónico, las mismas que pudieron, o no, recortar un poco las alas de la libertad editorial de las revistas culturales. Todavía falta estudiar si estas leyes guardan relación o tuvieron algún efecto frente al uso de seudónimos tanto en textos como ilustraciones. Es conocido el caso de Clorinda Matto, quien en la revista que dirigía, *El Perú Ilustrado*, publicó la traducción, del portugués, de un cuento de autor brasileño que despertó el escándalo eclesiástico, lo cual le ganó ser excomulgada por la Iglesia Católica peruana, además de ser quemada su imprenta y prohibida la circulación de dicha revista (Mannarelli 2013: 15). En el terreno internacional se ha sabido del proceso a Flaubert, al editor y al impresor de la *Revue de Paris* por publicar en 1856 en dicha revista los capítulos de *Madame Bovary* que «ofendían a la moral pública y a la religión»; o el caso de la revista incinerada en 1921 «por corrupta» en los Estados Unidos, *The Little Review*, donde se publicaron capítulos del *Ulyses* de Joyce (Fleming 2015: 39–40).

(c) *Los grupos culturales impulsores de revistas*

Si una fuerza colectiva fue capaz de impulsar y mantener un proyecto hemerográfico duradero, o de corta vida, dependió de factores que aún están por esclarecerse. Para el caso peruano, se tienen los ejemplos de las estrechas relaciones entre el *Boletín Titikaka* y el grupo Orkopata de Puno (Badini 1997); o el movimiento Colónida con Abraham Valdelomar a la cabeza — considerado figura fundadora del periodismo narrativo peruano (Rabí do Carmo 2016)— y la revista *Colónida*. También se ha discutido si *Mercurio Peruano* fue órgano difusor de la Generación del Novecientos, puesto que muchas de sus páginas fueron reflejo de las preocupaciones de los intelectuales de esa

época, quienes buscaban soluciones a los problemas nacionales y el desarrollo de potencialidades (Arrizabalaga 2018: 37).

(d) *Las biografías de los/las directores/as de revistas*

El método de la microhistoria, es decir, de revisar la hoja de vida de quienes dirigieron las revistas y su influencia en la revista misma es todavía una labor pendiente. Como bien resume Beigel, los directores de revistas tuvieron un rol de indiscutible valor por ser exponentes importantes en el campo intelectual de cada país y catalizadores de nuevos proyectos político-culturales, asumiendo el papel de orientadores, o colaboradores, pero esencialmente fueron agentes de difusión por excelencia, siendo editorialistas, dirigentes políticos, ensayistas, conferencistas, ideólogos, libreros, distribuidores, tipógrafos e imprenteros (2003: 109). En el caso peruano, Clorinda Matto jugó un rol primordial en *El Perú Ilustrado* (1887–1892) y más tarde en el *Búcaro Americano* (1896–1908)<sup>11</sup>, al igual que otras mujeres que la precedieron y habían fundado, editado y dirigido revistas culturales femeninas;<sup>12</sup> así como Mariátegui en el *Amauta* (Beigel 2006), cuya personalidad y proyecto socialista fue capaz de congrega a intelectuales de renombre vinculados a la cultura, quienes también se hallaban a la búsqueda de nuevas perspectivas para la nación peruana; del mismo modo, Víctor Andrés Belaúnde en el *Mercurio Peruano* (Zeta 2018) y Gamaliel Churata —seudónimo de Arturo Peralta— en el *Boletín Titikaka* (Vich 2000). De qué manera el proyecto

---

<sup>11</sup> Una meta muy personal de Clorinda Matto fue, por ejemplo, crear un canon de la literatura latinoamericana, como se nota en *El Búcaro Americano*, que ella fundó y dirigió en su exilio argentino, divulgando retratos, perfiles, biografías y textos literarios, y agregando en la portada de la revista su propia foto, situándose a sí misma en el centro de una red panamericana de escritores y periodistas (Vargas 2009: 233).

<sup>12</sup> El primer semanario peruano 'para mujeres' fue *La Bella Limeña, Periódico Semanal para las familias* [1872], dirigido, no obstante, primero por el poeta arequipeño Abel de la Encarnación; a quien lo siguieron: Juana Manuela Gorriti y Carolina Freyre de James con *El Álbum. Revista Semanal para el Bello Sexo* [1874–1875]; Angelita Carbonel de Herencia dirigiendo *La Alborada* [1874]; luego vendría *Perlas y Flores* [1884–1886]; entre otros (Cárdenas 2011: 174).

individual sumado al perfil psicosocial particular de quien dirigía una publicación influyó o apuntó hacia el ideal nacional o de la nación panamericana es un campo por explorar a detalle.

(e) *La obra de autores en particular*

La relación que guardan ciertas revistas culturales con el desarrollo de la obra de un autor determinado es un campo decisivo para analizar las innovaciones estéticas no solo en el aspecto temático, sino sobre todo en lo formal; y para establecer si hubo relaciones de influencia autor–revista recíprocas, como en el caso, por ejemplo, entre *Boletín Titikaka* y Oquendo de Amat (Ibáñez 2018), o esa revista y Gamaliel Churata (Badini 1997). Para los poetas de la época que se abarca aquí, la revisión de los poemarios que se publicaron en esa época casi al paralelo con las apariciones de sus variantes en las revistas podría ser un gran aporte a ediciones críticas que aún se esperan.

(f) *Imágenes como discurso iconográfico*

La mayoría de las revistas culturales han sido analizadas en sus discursos literario y político; no obstante, las aportaciones son escasas en cuanto a los mensajes en conjunto que sus manifestaciones pictóricas pudieron alcanzar. En el caso del *Boletín Titikaka*, ya se han dado importantes aportes al estudio de la obra de los artistas que colaboraron ahí regularmente —como el caso de Demetrio Peralta (Reynoso 2018)— y de las ilustraciones, viñetas, fotografías, xilografías que pudieron ser expresión de una postura pictórica que dialogó con el componente ideológico del boletín y que pudo tener que ver con la génesis y el desarrollo de una estética indoamericana interesada en la naturaleza, la emoción y el pasado (Reynoso 2017).

(g) *Traducciones al castellano*

Sin duda, un rasgo característico de las revistas de fin de siglo tanto en España<sup>13</sup> como en América, fue la incursión de textos

---

<sup>13</sup> En la revista teosófica *Sophia* (Madrid, 1893–1925) se publicaron en gran proporción traducciones de textos de los líderes de la época en el

traducidos de otros idiomas. Cómo exactamente funcionó el sistema de adquisición de traducciones, es decir, si los textos traducidos se conseguían a través de un sistema monopolizado parecido al de la compra de noticias por parte de los diarios peruanos a pocas agencias internacionales, o si se recibían las colaboraciones directamente de los traductores. En *Amauta* no son pocos los casos en que al texto traducido se le agrega la acotación de exclusividad, como en el siguiente ejemplo, común en las ediciones de 1926: «Traducido de *Clartè de Paris* especialmente para *Amauta*». Por otro lado, se sabe poco sobre si las traducciones partían de los textos originales o de otras traducciones. Tampoco se ha investigado, para el caso de las revistas culturales que son objeto de estudio aquí, la proporción de textos traducidos que se publicaban en cada número, y en qué medida esos textos trajeron realmente las nuevas ideas europeas, o del extranjero en general.

#### (h) *Las clases textuales*

En la distribución y estructura de los artículos en diferentes clases textuales (Editorial, Saludo, etc.) que conformaban las revistas culturales pueden rastrearse señales que irán esbozando el hilo conductor de cada línea editorial. Muchas veces, los pequeños resúmenes introductorios daban pistas explicativas de lo que en general en el número respectivo y, a la larga en la línea de la revista, se quería resaltar, dibujando así, poco a poco, su perfil programático. El papel de las funciones de dichos rasgos, típicos del discurso periodístico, más que del literario o ensayístico, son todavía una interrogante para confirmar las propuestas particulares de las revistas, y si las tuvieron.

---

tema de interés principal de dicha publicación: Mme. Blavatsky, Anni Besant, Al-Mukhfa, Franz Hartmann; así como otros textos diversos de Maeterlinck, Nietzsche, Novalis, Tolstoi, Poe, Renán, etc.; no obstante, no siempre eran traducciones directas. En un estudio sobre revistas españolas de fines del siglo XIX se menciona el caso de la poesía de Omar Khayyam, cuya traducción se había hecho de la versión a su vez traducida al inglés primero por Fitzgerald (Celma 1991: 113–114).

*(i) Traspasos mediáticos a internet*

Como último punto —por ser el más actual y por permitir volver sobre el acápite de las revistas como monumentos— quedan las observaciones a la digitalización de las revistas culturales y su exposición a través de bibliotecas digitales o portales en línea. En este caso, con 'digitalización' se hace referencia a un proceso que consta en traspasar un objeto textual impreso en papel (libro, revista, periódico, panfleto, volante) a un sitio digital para ofrecerlo en distintos formatos: (a) a manera de facsimilar —la forma más popular y menos costosa para instituciones de países que no cuentan con mayores presupuestos para todo el sistema de creación y mantenimiento que supone una red digital— y (b) en versión transcrita a texto digital (ofrecida en cualquier programa de texto o en una versión final en PDF) siguiendo determinados criterios paleográficos, (como ya se hace con los archivos digitales de bibliografía medieval o documentos de la historiografía indiana, entre otros).

Si bien para algunos investigadores «las bibliotecas digitales ofrecen más ventajas que las ediciones facsimilares o los originales» (Riñler-Pipka 2014: 59), esto es cierto considerando una determinada dirección hermenéutica, como ya se mencionó aquí en el acápite de los acercamientos metodológicos. Y dado que las revistas culturales como objeto de estudio son de gran complejidad —por estar su esencia constituida por dos tipos de lenguaje: textual y gráfico, a los que se suman su materialidad de recipiente—, sería gran contribución de las humanidades digitales precisamente el acercarse a observar el objeto de estudio con fuerza centrípeta que vaya de los metadatos y los macroanálisis —cruzándolos, sobreponiéndolos, contrastándolos, bajo rubros, gráficos, estadísticas o 'nubes'— hacia la esencia cordial de las revistas culturales.

**4. Comentarios finales**

Queda decir que la revisión de las revistas culturales peruanas de entresiglos, tanto a nivel de circuitos nacionales como de sus redes internacionales, puede contribuir de manera significativa a comprender la naturaleza de la producción hemerográfica actual



publicada en tres formas: impresa; en ambas modalidades, impresa y digital; o solo electrónica. Algunas con más textos que gráficos, o viceversa; o con más, o menos, efectos digitales que otras; pero todas con el deseo común de llegar en castellano a toda la aldea global, con el fin de sumarse al debate en torno a lo más novedoso en materia de ideas, letras y artes.<sup>14</sup> Este rasgo común habla del rol fundacional que jugaron los objetivos perseguidos por las revistas peruanas de entresiglos, y que se siguen hasta la actualidad como línea guía. Dichas metas se resumen en una apuesta por la convivencia de una pluralidad de voces, posiciones ideológicas y estéticas que hablan de una nación pluricultural que luego de doscientos años de herencia libertaria goza del privilegio de contar con espacios de expresión sin represiones, cuestionando, de manera no siempre explícita, el camino por recorrer para superar los conflictos provocados por brechas culturales que todavía existen a nivel de nación y de continente latinoamericano.

## Bibliografía

- Adsuar, M<sup>a</sup> Dolores y Vicente Cervera (coords.) (2015): *Letras libres de un repertorio americano: Historia de sus revistas literarias*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Alcibiades, Mirla (1985): "Mariatégui, *Amauta* y la vanguardia literaria", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15, 123–139.
- Arrizabalaga, Carlos (2018): "La fundación de Mercurio Peruano y el ambiente intelectual de 1918", *Mercurio Peruano* 531, 24–42.

---

<sup>14</sup> Mi agradecimiento a los editores peruanos Mario Guevara, narrador y director de *Sieteculebras – Revista Andina de Cultura*, de tirada impresa en el Cuzco, y a Mario Pera, abogado, poeta y director de la revista cultural digital *Vallejo & Co.*, por su valioso apoyo a pesar de la distancia geográfica y las difíciles circunstancias mundiales, compartiendo y corroborando datos y contactos, a los cuales me hubiese sido imposible acceder para llevar a cabo con precisión no solo este artículo, sino toda la delicada labor editorial del presente número de *Mesa Redonda*.

- Badini, Riccardo (1997): "La ósmosis de Gamaliel Churata" en Ricardo J. Kaliman (ed.) *Memorias de Jalla Tucumán 1995 (Vol. I)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán; 344–351.
- Beigel, Fernanda (2003): "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana", *Utopía y Praxis Latinoamericana* 20, 105–115.
- Beigel, Fernanda (2006): *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos.
- Bremer, Thomas (2019): "Textos para y sobre los lectores" en Marusa Fakin, Ricarda Musser y Britta Steinke (eds.) *Interconexiones, transferencias e información. Revistas culturales latinoamericanas*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut; 34–46.
- Cárdenas, Mónica (2011): "Semanario 'La Bella Limeña' (1872): ¿espacio de libertad o de encierro para la mujer del siglo XIX?" en Dominique Breton y Elvire Gómez-Vidal (eds.) *Clôtures et mondes clos dans les espaces ibériques et ibéro-américains*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques; 173–190.
- Celma Valero, María Pilar (1991): *Literatura y Periodismo en las Revistas de Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888–1907)*. Madrid: Ensayos Júcar D.L.
- Clemente San Román, Yolanda (2020): "Textos e imágenes publicitarias en la prensa periódica hispanoamericana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX", *Titivillus* 6, 123–135.
- Ehrlicher, Hanno (2014): "El estudio de revistas culturales en la era de las humanidades digitales – reflexiones metodológicas para el debate" en Verónica Delgado, Alejandra Maihle y Geraldine Rogers (coords.) *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX–XX)*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata; 26–45.
- Elizalde, Lydia (coord.) (2008): *Revistas culturales latinoamericanas. 1920–1960*. México D.F.: Coedición CNPCYA.
- Fernández, Teodosio (2015): "Arte y literatura en las revistas de vanguardia" en Adsuar/Cervera (coords.) (2015); 16–35.
- Fernández Ramos, Guillermo (2014): "II Coloquio de Estudios Históricos del siglo XX: Identidad, cultura y política en las revistas del Perú contemporáneo. Lima, 17 al 19 de septiembre de 2014", *Bulletin de l'Institut français d'études andines* 43, 650–654.
- Fleming, Leonor (2015): "De las revistas al blog. Atomización de la polémica cultural", en Adsuar/Cervera (coords.) (2015); 36–51.

- Glave, Luis Miguel (1999): *Catálogo de periódicos cusqueños del siglo XIX*, (con colaboración de Donato Amado). Cuzco: UNSAAC, Archivo Departamental del Cusco, CBC.
- Hitz, Rubén (2008): "Martín Fierro en la vanguardia argentina" en Elizalde (coord.) (2008); 65–82.
- Hurtado Ames, Carlos (2019): "La vida cultural en la ciudad de Jauja. El caso de las publicaciones periódicas, 1920–1950" [Ponencia inédita] en *III Congreso Internacional Bicentenario «Cien Años después: El Perú y América Latina a inicios del siglo XX»*, Lima, 3 al 5 de octubre de 2019. Facultad de Humanidades de la Universidad de Piura.
- Ibáñez, Agustina (2018): "Boletín Titikaka: Carlos Oquendo de Amat a 3800 metros de altura", *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 17, 45–58.
- López Lenci, Yasmín (2004): "La creación de la nación peruana en las revistas culturales del Cusco (1910–1930)", *Revista Iberoamericana* 208/209, 697–720.
- López Lenci, Yasmín (2005): "Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 62, 143–161.
- López Soncco, Nadia Milushka (2019): "La Autonomía (1915): Redes intelectuales en torno al movimiento descentralista federalista del sur del Perú" [Ponencia inédita] en *III Congreso Internacional Bicentenario «Cien Años después: El Perú y América Latina a inicios del siglo XX»*, Lima, 3 al 5 de octubre de 2019. Facultad de Humanidades de la Universidad de Piura.
- Mannarelli, María Emma (2013): *Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870–1930*. Lima: Fondo Editorial de la Derrama Magisterial.
- Martínez Montezuma, Lucía (2008): "El Maestro, revista de cultura nacional" en Lydia Elizalde (coord.) *Revistas culturales latinoamericanas. 1920–1960*. México, D.F.: Coed. CNPCYA et al.; 15–34.
- Matto, Clorinda (1889): "Saludo", *El Perú Ilustrado* 126, 722–723 y 754–755.
- Mendoza Michilot, María (2017): *100 años de periodismo en el Perú (1900–1948)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Osoño, Juan Alberto (2018): *Literatura cusqueña*. Cuzco: Ministerio de Cultura, Dirección Descentralizada de Cultura de Cusco.
- Osuna, Rafael (1983): *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931–1939*. Valencia: Pre-textos.

- Osuna, Rafael (1998): *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Rabí do Carmo, Alonso (2016): "Abraham Valdelomar: Apuntes para la fundación del periodismo narrativo en el Perú", *Conexión* 6, 58–73.
- Reynoso, Christian (2017): "Xilografías de Diego Kunurana: ¿Propuesta pictórica del *Boletín Titikaka*?", *América Crítica* 2, 185–206.
- Reynoso, Christian (2018): "Las xilografías de Demetrio Peralta / Diego Kunurana en *Boletín Titikaka* y otras revistas", *Sieteculebras – Revista Andina de Cultura* 44, 22–27.
- Rißler-Pipka, Nanette (2014): "Sobre los problemas de investigación con revistas culturales digitalizadas del mundo hispanohablante" en Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker Verlag; 59–80.
- Sánchez, Luis Alberto (1986): "Prólogo" en *Obras Completas de Ventura García Calderón*. Lima: Ediciones Edubanco; vii–xii.
- Seoane, Guillermo (1907): *Códigos Penal y de Enjuiciamientos en materia penal. Anotados con sus Referencias, Leyes modificativas y Piezas Judiciales declaratorias*. 2ª ed. Lima: E. Rosay Editor.
- Sicilia, Javier (2008): "Prefacio" en Elizalde (coord.) (2008); 9–10.
- Skinner, Lee (2006): "El discurso religioso y los papeles de la mujer en el periodismo decimonónico hispanoamericano", *Revista Iberoamericana* 214, 61–73.
- Vargas Yavar, Miguel (2009): "Clorinda Matto: constructora de la nación en el Perú Ilustrado (1889–1891) y constructora de América en el Búcaro Americano (1896–1908)", *Boletín IRA* 35, 223–242.
- Veres, Luis (2010): "Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura", *Sphera Publica – Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación* 10, 103–122.
- Vich, Cynthia (2000): *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Zeta de Pozo, Rosa (2018): "El *Mercurio Peruano* de Víctor Andrés Belaunde, promotor de los ideales del *Mercurio* de los amantes del país", *Mercurio Peruano* 531, 12–15.

## ***La Bella Limeña* (1872) y los inicios de la prensa femenina**

Giovanna Minardi

*Università degli Studi di Palermo*

Muchos hombres han escrito  
en contra de las mujeres; justo  
es que una mujer las vindique  
á todas, escribiendo para ellas.

VICTORINA FERRER  
*La Bella Limeña* [1872], n° 3

### **1. Antecedentes**

La Independencia de los estados latinoamericanos no trajo consigo ninguna transformación social profunda, más allá del logro de la autonomía estatal, y aún menos para la mujer. A este propósito, hay que decir que no se puede hacer un discurso único concerniente a la emancipación y el reconocimiento de la mujer latinoamericana, cuya voz en buena parte ha sido silenciada a lo largo de los siglos XIX y XX. En términos generales, se puede subrayar que la mujer latinoamericana ha experimentado una vivencia histórica particularizada según las áreas culturales y los estratos sociales a los que pertenece; aspectos estos que han afectado de manera distinta su producción cultural y su experiencia social y subjetiva.

Pese a ello, se puede decir también que la educación pública fue un problema central en el siglo XIX en todo el continente latinoamericano. Después de la Independencia, y con el triunfo del proyecto liberal de la separación entre Iglesia y Estado, se plantea la pregunta de cómo sustituir a la Iglesia como institución de instrucción central. Además, el fomento de la educación para las

mujeres es considerado como otra vía para enfrentar las dificultades de la modernización y para alcanzar el objetivo de ser reconocidas como naciones modernas industrializadas. No obstante, tampoco en la campaña por la educación de la mujer puede hablarse de relaciones homogéneas. Defendida desde el siglo XVIII, la formación femenina mantuvo al principio su original carácter tradicionalista y más bien decorativo, pues su fin último siguió siendo perfeccionar el cuidado de la familia, así como embellecer y reafirmar patrones refinados de vida social, más que proponerse el ejercicio de los derechos del sujeto femenino para su realización plena. Educar a la mujer durante el siglo XIX significó también llevar adelante un proyecto de conservación y control de las relaciones sociales y de las instituciones en que dichas relaciones se basaban, antes que una contribución real al desarrollo de las potencialidades de su individualidad.

Es cierto que los reformadores de la primera mitad del siglo XIX crearon una serie de escuelas primarias y secundarias para jóvenes muchachas, pero las consecuencias sociales fueron relativamente modestas, pues solo alcanzaron a una pequeña parte de la población. La educación continuó siendo, en lo esencial, un asunto de la Iglesia, y las mujeres que obtenían un cierto grado de instrucción provenían casi exclusivamente del sector alto; además, el tipo de enseñanza que recibían estaba dirigida a prepararlas para desempeñar el papel de una esposa y ama de casa instruida, nada más. En el Perú de entonces, las mujeres solo accedían a la educación hasta el tercero de primaria, y los estudios comprendían labores, repostería, dibujo, urbanidad, poesía, historia y literaria; en general, la educación se concentraba en formar madres y esposas, como ideal femenino, puesto que existían barreras para acceder a oficios como literatura o periodismo (Guardia 2012: 18).

Con todo, hay que reconocer que el ingreso de la mujer a las instituciones educativas contribuyó, sin duda alguna, a aumentar su propia autoestima y a abrirle espacios hacia el magisterio y la profesionalización. En Brasil y en Argentina, sobre todo, el fermento de las reivindicaciones se canalizó en buena parte a través de los órganos de la prensa femenina. Esta impulsó un

auténtico proyecto de difusión de una cultura 'diferente' a través de publicaciones periódicas y fundó un estilo propio caracterizado por la variedad de las temáticas, el fin utilitario de los consejos, el deseo de renovar los canales de comunicación, el tono coloquial y, lo más importante, la asunción explícita de 'la emoción' como código válido de autoafirmación y reconocimiento. Según Skinner, la imagen doble de la mujer, como ser simultáneamente débil y especial, fue un concepto común en la cultura hispanoamericana decimonónica, donde persiste la idea de la mujer frágil e inferior, pero a la vez superior en el campo emocional (2006: 66).

De hecho, a diferencia del interés que existía en otros países por el mundo femenino, donde el tema de la mujer y su papel en la sociedad ocupaba un lugar especial en la prensa hispanoamericana del siglo XIX, en el Perú eran pocas las publicaciones de mujeres y es justamente a partir de *La Bella Limeña* que se fomenta la 'prensa femenina', lo cual se manifestará en la práctica a través de periódicos, folletines y revistas culturales 'para mujeres'.

## **2. Las metas de *La Bella Limeña***

En el siglo XIX, en el Perú se manifestará poco a poco, como en todo el continente ya era el caso, la preocupación por la familia y la educación de las mujeres. En realidad, este interés se hace presente desde mediados del siglo anterior, paralelo a una actitud 'romántica', como observan Francesca Denegri, en *El abanico y la cigarrera* (Lima, 1996) y Maritza Villavicencio, en *Del silencio a la palabra* (Lima, 1992), dos ensayos canónicos sobre la historia de la mujer peruana.

Por otro lado, según Castañeda y Toguchi, es lícito hablar del surgimiento de una prensa femenina, «pues se llama así a las revistas que están dirigidas específicamente a las mujeres y son leídas primordialmente por estas» (2019). Aunque editadas de preferencia por hombres y no, por mujeres, estas revistas tenían el propósito de ofrecer entretenimiento, cultura y de elevar el nivel moral, mas no el de modificar la vida de las mujeres, ni mucho menos su pensamiento y toma de conciencia.

Así fue el caso también de *La Bella Limeña*, la cual, en sentido

estricto, no era una revista cultural ilustrada, sino como se anunciaba: un 'periódico semanal', es decir, un 'semanario' o 'folletín' de prensa, monocromo, sin más ilustraciones que las viñetas que a veces aparecían en las letras capitulares al inicio de texto, o en la parte de los 'Juegos'. Esta publicación tuvo una brevísima existencia de apenas once números que fueron del 7 de abril al 16 de junio de 1872. Coincidentemente, aquel año constituyó una fecha crucial en la Historia peruana: Manuel Justo Pardo y Lavalle fue elegido Presidente del Perú, siendo el primer gobernante civil constitucional, cuyo partido agitó las banderas del respeto a la ley, la búsqueda del orden, la paz y el progreso económico.<sup>1</sup> Sobre el devenir de la publicación que nos ocupa aquí, *La Bella Limeña*, en ese año crucial de tan significativo contexto histórico para el Perú, hay todavía muy pocos estudios.<sup>2</sup>

Pues bien, en primer lugar, vemos que ya en el título *La Bella Limeña* se alude a los receptores a quienes va dirigida la revista, a saber: «a las encantadoras hijas del Rimac», como se anuncia en el Editorial del primer número de la revista (nº 1, p. 1). Y es sintomático el dibujo que aparece en la parte central superior, debajo

---

<sup>1</sup> Pardo y Lavalle había fundado en 1871 el Partido Civil, que se proponía terminar con el desorden político introducido por los caudillos militares. Una vez en el poder, halló un agudo déficit fiscal, que intentó remediar con una prudente alza de impuestos, el estanco del salitre y la revisión de los contratos de la venta del guano. Firmó también el Tratado de Alianza Defensiva con Bolivia, de 1873. De otro lado, implementó importantes reformas en el plano de la educación pública y apoyó la cultura intelectual. Dio un Reglamento General de Instrucción Pública. Finalmente, murió asesinado de un balazo en la espalda que le propinó un sargento del ejército, Melchor Montoya, cuando ingresaba al recinto del Senado. Contaba apenas con 44 años de edad. Su hijo, José Pardo y Barreda, llegó a ser Presidente del Perú en dos periodos: 1904–1908 y 1915–1919.

<sup>2</sup> Para este trabajo me han sido muy útiles: el artículo sobre periodismo femenino decimonónico de Carlos Cornejo Quesada (2006), así como el aludido en líneas anteriores sobre las escritoras románticas de *La Bella Limeña*, de Esther Castañeda y Elisabeth Toguchi (2019). Desde otro enfoque, resulta también un significativo aporte el estudio de Mónica Cárdenas, que perfila la dimensión de *La Bella Limeña* como espacio de representación de la mujer, analizando en concreto cuatro secciones del semanario: 'Revista de la semana', la novela de folletín, la 'Revista de modas', y los anuncios publicitarios (2012).



del título–logo de la revista: se trata de la imagen, de sabor clásico, de una linda joven, de acuerdo con los cánones que se empleaban en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Es la diosa de la abundancia rodeada de hojas y frutas, de estilo vagamente pompeyano. Expresa una belleza idealizada, lejos de la imagen de la mujer fatal de fin de siglo; transmite seguridad, tranquilidad, sosiego y, en armonía con los objetivos de la revista, esta bella limeña —con su carita pura y sonriente— es un ser limpio y virtuoso, que nunca se mancharía las manos, por ejemplo, con sucios asuntos políticos.

Asimismo, en ese Editorial leemos la voluntad explícita de sus editores de no querer ocuparse de política, sino más bien solo de literatura:

Consagrado este periódico al cultivo de las bellas letras en todas sus manifestaciones [...] No entra en el plan que nos proponemos desarrollar con la publicación de «La Bella Limeña», ocuparnos de la política del país. Que naufraguen en ese turbulento mar los que gusten de la agitación de las pasiones; pues nosotros no daremos cabida, en lo absoluto, á ningún escrito que se relacione con ella (*La Bella Limeña* nº 1, p.1).

Del mismo modo, en la sección final de la publicidad llegó a aparecer en todos los números un breve texto titulado «Economía del Periódico», que divulgaba las posibilidades y precios de las suscripciones, lugares de venta, etc., y subrayaba: «Siendo este un periódico literario, de modas y de costumbres, no se insertarán en él los escritos que tengan relación alguna con la política del país» (nº 1–nº 11).

El subtítulo de *La Bella Limeña* también es emblemático: «Periódico semanal para las familias», es decir, se señala la intención de poner a la familia como la meta final, a la cual se llegue dirigiendo la revista a la mujer limeña: siendo hija señorita, madre o esposa. El texto de apertura del primer número termina con estas palabras: «Nosotros queremos que *La Bella Limeña* sea el periódico de las familias de esta ilustrada capital» (nº 1, p.1), con lo cual, el interlocutor principal sigue siendo el modelo

canónico de familia acomodada patriarcal y metropolitana, aunque se trata de un núcleo familiar que quiere estar al día con los ideales ilustrados que procedían de Europa. Según Cornejo, la familia era la destinataria ideal de *La Bella Limeña* por poseer el poder de ser la célula central de las relaciones sociales en una sociedad tan inestable como la limeña de la década del 70 (2006: 254).

Debajo del subtítulo aparecen las cuatro secciones de las que se ocupa el semanario: Literatura, Historia, Modas y Costumbres; y cada número está articulado en diversas clases de textos: un texto a manera de Editorial —de título homónimo «La Bella Limeña» y firmado por «Los editores»—; la «Revista de la Semana» (especie de crónica local); el «Bosquejo Histórico»;<sup>3</sup> diversos textos literarios (novela, relato, tradición, poesía, traducción); «Revista de la Moda»; Juegos para solucionar; y diversos Anuncios. El semanario se editaba en la *Imprenta del Universo*,<sup>4</sup> del bibliógrafo, tipógrafo y publicista francés Carlos Prince (1836–1919), en Lima, y salía los domingos, día 'de la familia'. La dirección estuvo a cargo del mencionado arequipeño Abel de la Encarnación Delgado Vargas (1841–1914), periodista, poeta, editor y abogado.

---

<sup>3</sup> El «Bosquejo Histórico» representa el trabajo de Francisco de Paula González Vigil sobre Bartolomé de las Casas, en el que, de acuerdo a las ideas liberales de su autor, saca la cara abiertamente por el 'defensor de los Indios' contra la crueldad y arbitrariedad usurpadora de los conquistadores, llegando a criticar a veces la política del Rey de España y del Papa. Para el autor, Las Casas fue un gran modelo de hombre honrado y honesto, que inclusive supo reconocer sus propios errores, como el no haber defendido a los esclavos negros que llegaban a América; creo que en eso se puede leer una indirecta a los políticos peruanos de aquel momento que, por cierto, no destacaban ni por espíritu democrático ni por coherencia.

<sup>4</sup> En todos los números de *La Bella Limeña* apareció en la sección de publicidad un anuncio del propio Carlos Prince presentando su imprenta así: «La gran variedad de tipos modernos, el hermoso surti[d]o de combinaciones, grabados adornos, etc., y el selecto material en general que posea esta oficina, le permite trabajar toda clase de obras con la misma perfección que las que se imprimen en Europa [...] Libros y folletos en español inglés, francés, alemán, italiano, etc., cuya corrección será hecha con esmero [...] En fin, mi principal móvil es ser útil á la sociedad, en la esfera que me permiten mis conocimientos del arte tipográfico» (*La Bella Limeña*, n° 1– n° 11).

### 3. Sobre quiénes colaboran

Se observa tanto la presencia de escritoras como de escritores, predominando los segundos, como se demuestra en la primera enumeración de las mujeres que escribían en *La Bella Limeña*, aparecida en el semanario:

[...] he aquí la nómina de los principales colaboradores de la «La Bella Limeña»:

Señora Doña Juana Manuela Gorriti.

" " Carolina Freire de Jaimes.

" " Manuela Villarán de Plascencia,

Señorita Leonor Saury.

" Adelaida Rivero.

" Rosa del Campo.

Y las señoritas Adriana, Julia, Rosa, Elvira, Leonor y Elena que por su exceso de modestia no nos permiten publicar sus apellidos (*La Bella Limeña*, nº 5, p. 1).

Nótese cómo se emplea exclusivamente el masculino: 'principales colaboradores'; cómo se clasifica a estas mujeres periodistas por su estado civil, y la reserva parcial de su identidad, que se correspondía con el respeto de cierto pudor hacia la mujer que se comprometía a escribir públicamente, aunque en el fondo fuese en la obediencia de las ideas y normas vigentes.

En el último número de *La Bella Limeña* aparece otra vez la lista de los colaboradores (siempre al masculino) y se leen los siguientes nombres de mujeres: Adelaida Rivero, Adriana Santander, Carolina Freyre de Jaimes, Etelvina Lerzundi, Juana Manuela Gorriti, Leonor Saury, Margarita del Valle, Manuela Villarán de Plascencia, Mercedes Belzu de Dorado, Maria Josefa Mujía, Rosa del Campo, Rosario Orrego de Uribe, Trinidad Fernandez (nº 11, p. 88);<sup>5</sup> sin embargo, a pesar de no ser

---

<sup>5</sup> En realidad, la argentina Juana Manuel Gorriti (1818–1892) no firma ninguna colaboración; al decir de Castañeda y Toguchi (2019), mencionarla es, para el director de la revista, Abel de la Encarnación Delgado, un recurso que él utiliza para demostrar que cuenta con un plantel de intelectuales importantes.

mencionadas en la lista de colaboradores, aparecen publicando ensayos las escritoras románticas españolas: Faustina Sáez de Melgar, Angela Grassi y María del Pilar Sirues de Marco. Pese a todo, en opinión de Cárdenas, *La Bella Limeña* como objeto cultural modernizará a las mujeres, demandándoles nuevos hábitos que crearán un nuevo sujeto social: 'la mujer de letras' (2012: 174), lo cual, a su vez, se verá reflejado en otras publicaciones periódicas, que le seguirán y que serán dirigidas y editadas por mujeres: *El Álbum. Revista Semanal para el Bello Sexo* (1874–1875); *Alborada* (1874); *Perlas y Flores* (1884–1886), *El Perú Ilustrado* (1887–1892), entre otros.

#### 4. Sobre los textos literarios

Excepto unos pocos nombres (Freire de Jaimés, Gorriti, y del Valle), los demás no son de mujeres 'consagradas',<sup>6</sup> y no siempre estas escriben verdaderos artículos de crítica social o de corte feminista, sino que publican textos literarios, páginas de sus novelas (como en el caso de *Un amor desgraciado*, de Carolina Freyre), relatos o algún breve poema.

Los textos literarios de estas escritoras o periodistas reflejan una perspectiva cristiana, siguiendo así la línea anunciada por la misma publicación en su primer Editorial:

«La Bella Limeña» abre sus columnas á cuantas composiciones literarias de mérito se le envien; se entiende, no de esa literatura atea que ha venido carcomiendo las bases de las antiguas sociedades, sino de esa literatura cristiana que eleve el sentimiento popular, purifica las costumbres y ennoblece los sentimientos del corazón (*La Bella Limeña*, nº 1, p. 1).

---

<sup>6</sup> Las colaboraciones de índole poética de Manuela Villarán de Plascencia (1841–1888) aparecen en el *Almanaque de la broma* y *El Comercio*; Leonor Saury es autora de múltiples poemas que se hallan dispersos en antologías, diarios y revistas; bajo los nombres de 'Adriana' y 'Julia' se esconden las arequipeñas Adriana Buendía y Julia de la Fuente; también otras autoras extranjeras, como la mexicana Dolores Guerrero, y Victorina Ferrer, de quien no se han podido hallar mayores referencias (Castañeda y Toguchi 2019).

En el terreno de la poesía, *La Bella Limeña* recoge textos que resaltan ciertas virtudes femeninas, como por ejemplo, en el poema «Mi último tesoro», de Adriana Buendía: «He perdido hasta la *Fé* | La *Caridad*, la *Paciencia* | [...] Pero un tesoro me queda; | Que es la *Esperanza* en el cielo...» (nº 1, p. 6); o sustentan un discurso prescriptivo, como en «A un mal consejero», de 'Flérída': «No pretendas lanzarme al torbellino | De las fiestas, las danzas y placeres» (nº 3, p. 22).

El motivo de las flores, como símbolo de virtudes, cualidades y circunstancias, estará también presente en muchos de los poemas de autoras, por ejemplo, en «A ti» (nº 1, p. 6) de Dolores Guerrero; la rosa, en «Anacreontica» de Leonor Saury (nº 1, p. 7) y en «A una Rosa» de 'Adriana' (nº 6, p. 46) —y en su relato «El ramo de violetas» (nº 4, p. 27–28)—; una flor silvestre en «La Roca y la Flor» (nº 2, p. 14) de 'Julia'; la camelia, símbolo de orgullo, se opone la violeta, símbolo de modestia, en «A una Camelia», también de Leonor Saury:

Flor, que la frente, lozana  
Levantas como sultana  
Del magnífico pensil,  
[...]  
Mas, no envidio la frescura  
De tus hojas, tu hermosura  
[...]  
Cuando la humilde violeta  
Que nació en pobre maceta  
[...]  
Dentro de su cáliz guarda  
Puro aroma, y nada más (*La Bella Limeña*, nº 7, p. 54).

Atendiendo a la época literaria que se vive, es claro que la mención a las flores en los poemas de *La Bella Limeña* iba en concordancia con la influencia europea, que incluso más tarde se hará latente en la simbología de las flores en toda la literatura del modernismo hispanoamericano (Litvak 2013).

Por lo que se refiere al tema amoroso, se publican los poemas de Adriana: «Lágrimas de la ausencia» (nº 2, p. 14) y «Madrigal»

(nº 3, p. 14); donde se hace presente un código amoroso estereotipado; la mujer, casi siempre, es un ser pasivo, casi abnegado, que se deja arrastrar (y a veces aplastar) por un amor dominante, que la puede llevar hasta sentirse culpable cuando intenta manifestar cierta actitud 'liberal'. Aquí encajan dos ejemplos emblemáticos de poesía amorosa, ya mencionados: «A ti», de Dolores Guerrero: «No se apaga el amor que me consume | [...] | nada miro en redor que no me abruma» (nº 1, p. 6); y «Madrigal» de Adriana: «Tú como ya lo sabes; | tú de mi corazón tienes las llaves; | abre la puerta de oro, | y el nombre allí verás del que yo adoro» (nº 3, p. 14). Además se publican: «Cantares» de Pilar García (nº 4, p. 30); y, con el mismo título, «Cantares», aparece en el siguiente número otro poema, de Adriana (nº 5, p. 38–39), y de la misma autora «Una mirada» (nº 7, p. 54).

En general, la poesía escrita por las mujeres de *La Bella Limeña* gira alrededor de los siguientes grandes temas: hogar, familia, amor (y desamor), y otros sentimientos bajo una perspectiva romántica, católica y moralista. Entre otros temas y formas se encuentran: la vida de ultratumba: «De vuelta de un sepulcro» (nº 6, pp. 45–46) de Trinidad Fernández; la amistad: «¡No me olvides!» (nº 8, p. 62) de Leonor Saury, y «En un álbum» (nº 10, p. 78) de Manuela Plascencia; traducción/imitación: «Inscripción» (nº 8, p. 62), «Descubrimiento» (nº 10, p. 78) de Trinidad Fernández, y «Jerusalem» (nº 8, p. 62–63) de Adriana; loas: «A mi lira» (nº 8, p. 62) de Manuela Plascencia.

En la poesía femenina de *La Bella Limeña* predomina una imagen de mujer sujeta a las rígidas reglas sociales, ella muy pocas veces vive un incipiente conflicto interior entre el deseo individual y las obligaciones de familia y las expectativas de su propio status social, pero siempre las últimas dos terminan ganando. Es una poesía que se coloca dentro de un marco ortodoxo, patriarcal católico e intimista, donde las necesidades materiales, y/o las inquietudes sociales, ocupan un lugar de muy escaso relieve, a favor de cierta espiritualidad.

En narrativa se publican dos novelas por entregas: como ya se dijo, *Un amor desgraciado* de Carolina Freyre de Jaimes, que aparece en los primeros números (nº 1, pp. 3–4; nº 2, pp. 11–12; nº

3, pp. 19–20; n° 4, p. 27); y *Dos por dos* del español José Selgas y Carrasco (n° 7, pp. 50–52; n° 8, p. 58–60; n° 9, pp. 66–67; n° 10, pp. 74–75; n° 11, pp. 82–83). La trama y el tratamiento de la novela de Freyre —al decir de Cárdenas (2012), se trata de una 'novela de folletín' que utiliza varios elementos del melodrama decimonónico— caracterizan la narrativa romántica: la historia de un amor amenazado por la codicia paterna y por las vicisitudes de un activismo político; finalmente la muerte del joven exiliado y el ingreso de la protagonista a un convento se adecuan al título de la novela. Narrada en primera persona con un esquema epistolar, reúne tópicos como el interés económico del padre, el campo enfrentado a la ciudad, el espacio del convento como lugar de marginación, encerramiento de la mujer, dignos todos de una novela gótica.<sup>7</sup>

También en los relatos aparece el tema del amor en varias dimensiones y sus cualidades. En «Ciega de amor» (n° 1, p. 5) es el amor que nace hacia un hombre ciego; en «Nurderdin» (n° 5, p. 36–37), de Adriana Buendía, es el fatal amor a un perro. En «La hija del pescador» (n° 7, p. 52–53) y «Elvira» (n° 8, p. 60–61), ambos de Rosa del Campo, resalta un carácter moralizante que busca subrayar la importancia de que las muchachas sigan los consejos de sus padres para no terminar 'desgraciadas'.

Los relatos «Era yo» (n° 2, p. 12) y «El ramo de violetas» (n° 4, pp. 27–28), de Adriana Buendía, resaltan las virtudes femeninas como arma que consigue rendir sobre todo al varón, donde la mujer aparece como portadora de los valores de fidelidad y abnegación en los que se funda la estereotipada relación de pareja.

Otra clase de textos es representada por una especie de estampas, escenas de Lima, de costumbres y personajes típicos, como las beatas maldicientes, protagonistas de «Linterna majica»

---

<sup>7</sup> Carolina Freyre de Jaimes manifestó su total rechazo a todo aquello que significara alejar a la mujer de la esfera doméstica y su participación en la vida pública. Para ella, la mujer debía ser la dadora de preceptos morales y consideraba que el ser escritora podía compatibilizarse o con el papel madre-esposa, mas no así el ser profesional o política, actividades que, en su esencia, ella veía como incompatibles con el rol femenino y con su noción de naturaleza femenina.

—firmada con las iniciales M.C. que se pueden atribuir a Mercedes Cabello de Carbonera—, que concluye con la frase: «El que se casa pierde su libertad, y el que enviuda recuerda incesantemente su esclavitud. ¡Cosas del mundo!» (nº 2, p. 13); o como los 'dandys' que se pasean por las vitrinas de los negocios y almacenes de Lima, abiertos hasta las nueve de la noche, en el relato «La calle del comercio (Observaciones Nocturnas)» (nº 6, p. 43) de Adriana Buendía. En estos textos se ejerce cierta crítica, a manera de comentario caricaturesco. Del mismo modo, en «Memorias de una coqueta» (nº 1, pp. 4–5), firmada con el seudónimo de 'Una solterona desengañada', se plantea la cuestión de la mujer sola vista como castigo; la mujer tiene que casarse y tener una familia, su soledad causada por el desdén y orgullo debe ser a toda costa evitada, porque representaría un problema social. La autora anónima admite «el martirio que es vivir sin interesar á nadie y despreciada de todo el mundo» (p. 5) y, aunque aparentemente ella manifiesta cierto arrepentimiento e invita a sus lectoras a entregarse al amado con abnegación, se vislumbra una latente amargura por la falta de libertad que afectaba la vida social de la mujer.

En concordancia con la opinión de Castañeda y Toguchi (2019), se puede corroborar aquí que el aporte de *La Bella Limeña* no fue el enfoque, sino el hecho de constituir un primer espacio abierto a las mujeres, aún cuando la crítica de ellas al sistema patriarcal fuera apenas perceptible; ello debido a que las escritoras que participan en *La Bella Limeña* con sus relatos y poemas, viven un mundo en tránsito, según Ferrús, como la mayoría de autoras en esa época, quienes debían inventar nuevas estrategias de representación, pero a su vez no podían renunciar a las viejas imágenes porque temían los cambios (2013: 41).

## 5. Comentarios finales

Finalmente, se puede decir que el semanario *La Bella Limeña* se inserta bien en el momento histórico que estaba viviendo el Perú, es decir, una época inmersa en un proceso de estabilización que no iba en dirección de una auténtica revolución liberal que cancelara más drásticamente el carácter de 'antiguo régimen' de gran parte



del sistema social del país y, aún más, de la condición de subalternidad de la mujer peruana, pues todo ello permanecería así todavía por algún tiempo. Un acto, no obstante, digno de rescatar, es el espacio que la prensa decimonónica dio a la mujer escritora, novelista y poeta, como primer paso hacia una liberación femenina más efectiva en el futuro.

## Bibliografía

- *La Bella Limeña* [1872], n°1–n°11. Sección Biblioteca del Instituto Riva-Agüero en el Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Colección Denegri. <<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/41230>>.
- Cárdenas, Mónica (2012): "Semanario 'La Bella Limeña' (1872): ¿espacio de libertad o encierro para la mujer peruana del siglo XIX?" en Dominique Breton y Elvire Gómez-Vidal (eds.) *Clôtures et mondes clos dans les cultures ibériques et ibéro-américains*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques; 173–190.
- Castañeda, Esther y Elizabeth Toguchi (2019): "Las románticas en un semanario del siglo XIX. 'La Bella Limeña' (1872) [Primer Simposio Internacional La mujer en la Historia de América Latina. Lima, 27–29 de agosto de 1997]", *CEMHAL – Revista Historia de las Mujeres en América Latina* 200, <[www.cemhal.org](http://www.cemhal.org)>, (consultado: 28 ene 2021).
- Cornejo Quesada, Carlos (2006): "Presencia e imagen del periodismo femenino en el siglo XIX", *Revista Cultura – Asociación de Docentes de la Universidad San Martín de Porras* 20, 241–276.
- Denegri, Francesca (1996): *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú (1860–1895)*. Lima: IEP / Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Ferrús Antón, Beatriz (2013): "Los libros misceláneos y la emergencia de la escritora profesional: Juana Manuela Gorriti y Clorinda Matto de Turner", *Castilla: Estudios de Literatura* 4, 39–55.

- Guardia, Sara Beatriz (2012): "La Escritura Femenina en el Perú del Siglo XIX" en Sara Beatriz Guardia (ed. y comp.) *Escritoras del Siglo XIX en América Latina*. Lima: CEMHAL; 17–33.
- Litvak, Lily (2013): "Las flores en el modernismo hispanoamericano", *Creneida* 1, 134–159.
- Skinner, Lee (2006): "El discurso religioso y los papeles de la mujer en el periodismo decimonónico hispanoamericano", *Revista Iberoamericana* 214, 61–73.
- Villavicencio, Maritza (1992): *Del silencio a la palabra*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

## **El proyecto modernizador de Clorinda Matto de Turner en la dirección de *El Perú Ilustrado* (1889–1891)**

Mónica Cárdenas Moreno  
*Université de La Réunion*

Desdichados los pueblos donde sus varones  
hablan demasiado, y sus mujeres callan lo suficiente.

CLORINDA MATTO,  
*El Perú Ilustrado* [1890], n° 169

Instruyamos a la mujer y más tarde  
no se quemarán nuestros libros.

CLORINDA MATTO,  
*El Perú Ilustrado* [1890], n° 182

### **1. Introducción**

*El Perú Ilustrado*. *Semanario para las familias* fue la publicación periódica ilustrada más importante de la segunda mitad del siglo XIX en Perú debido a tres razones: su constancia en el tiempo, la diversidad de temáticas que abordó y la amplitud de público a la que estuvo dirigida. Este éxito estuvo respaldado, ideológicamente, por una voluntad de modernización cultural y material que se impulsa en un contexto postbélico.<sup>1</sup> Uno de los elementos más importantes de este deseado proceso de modernización fue el

---

<sup>1</sup> Se trata de una época inmediatamente posterior a la traumática derrota de Perú y Bolivia frente a Chile en la Guerra del Pacífico (1879–1883). En este sentido, el semanario, en tanto herramienta cultural de cambio (con fines didácticos), convive e interactúa con otras publicaciones periódicas (y con otros trabajos periodísticos: el de Mercedes Cabello como corresponsal para *El Correo de París*); con novelas (las de Mercedes Cabello y las que la propia Clorinda Matto publicará a partir de 1891); así como con los ensayos de Manuel González Prada, entre otros.

consorcio entre esfuerzos nacionales y extranjeros. *El Perú Ilustrado*, en el periodo en que la escritora cuzqueña Clorinda Matto de Turner asume su dirección, es muestra práctica de ello, ya que, al emprendimiento de su propietario, el publicista y comerciante italo-estadounidense Peter Bacigalupi, se le unirá el talento de la *femme de lettres* peruana.

Clorinda Matto fue la única mujer que estuvo al frente de la dirección y redacción de *El Perú Ilustrado* y realizó esta tarea entre el 5 de octubre de 1889 y el 11 de julio de 1891.<sup>2</sup> Durante este periodo textos suyos de distinta naturaleza aparecen en varias secciones del semanario,<sup>3</sup> sin embargo, hay uno infalible que encabeza y organiza el cuerpo del periódico semana a semana: el Editorial. A través de esta columna<sup>4</sup> la escritora revela el proceso de construcción de un nuevo sujeto en el campo literario peruano: la periodista moderna. A partir de esta experiencia su rol de escritora no podrá disociarse de su trabajo en la prensa, como dos dimensiones de un mismo proyecto social. De acuerdo con Thérenty (2007), en el siglo XIX, y sobre todo con el nacimiento de la prensa comercial, literatura y periodismo interactúan y se influyen mutuamente: el periodismo, por ejemplo, nutre y señala el camino hacia una estética realista que intenta ser fotografía del acontecer inmediato.

Antes de esta experiencia, Matto había sido directora de *El Recreo* (1876–1877) en Cuzco y de *La Bolsa* (1883) en Arequipa. Posteriormente, tras su renuncia a la dirección de *El Perú Ilustrado*, funda *Los Andes* (1892–1893), bisemanario que se imprimió en su imprenta *La Equitativa*. Algunos años más tarde,

---

<sup>2</sup> En la dirección del semanario sucedió a Miguel Amézaga y a Zenón Ramírez.

<sup>3</sup> Durante el periodo estudiado, se encuentran las siguientes secciones: Portada, Editorial, La Semana (crónica), Campo ameno, Bibliografía, Folletín, Tijera, Suelos, además de la publicidad que se intercala en el cuerpo de la publicación.

<sup>4</sup> El estudio de los Editoriales de Clorinda Matto y su labor como directora de *El Perú Ilustrado*, han sido analizados, desde diferentes perspectivas, por Fanny Arango-Keeth (2012), Miguel Vargas (2012) y Vanesa Miseres (2019), en importantes trabajos que se citarán más adelante.

ya en su exilio en Argentina, fundará y dirigirá *Búcaro Americano. Periódico de las familias* (1896–1908), su proyecto editorial de más largo aliento gracias a las libertades que le otorga el país del sur en contraste con la censura que sufrió en el propio. Uno de los ejemplos más famosos de ello fue el acoso que recibió por parte de la Iglesia Católica y de un amplio sector conservador peruano tras la publicación del relato «Magdala»,<sup>5</sup> del brasileño Enrique Coelho Netto, el 23 de agosto de 1890 en *El Perú Ilustrado*. Las disculpas de la directora del semanario, publicadas el 1º de noviembre de 1890,<sup>6</sup> no frenaron las críticas.

Algunas de las reflexiones que Therenty (2019) desarrolla en una reciente publicación sobre las mujeres periodistas en Francia durante el siglo XIX serán útiles aquí. En primer lugar, la historia del periodismo ha borrado el trabajo de las mujeres, este ha sido olvidado y su importancia desplazada a un segundo plano. Luego, para valorarlo, hay que tomar en cuenta la educación diferenciada que ambos sexos recibían, es decir, las imposiciones a las que la escritura de mujeres estuvo sometida: asociada a una estética sentimental y a una ética conservadora. En tercer lugar, para visibilizar el trabajo de las mujeres periodistas de la época hay que distinguir entre la labor que desarrollaron como columnistas, o al frente de publicaciones, y su trabajo como escritoras de ficción. En este sentido, tampoco hay que olvidar las características que singularizan al periodismo: supone una aproximación testimonial

---

<sup>5</sup> Según Flor Mallqui (2019), las consecuencias que acarrea esta publicación explicarán la posterior renuncia de la escritora a la dirección del semanario, su excomunión de la Iglesia Católica, la quema de su effigie, el incendio de las propiedades de sus parientes en Cuzco, la censura del semanario por parte de la Iglesia. Sobre esto último, el arzobispo de Lima publica (en *La Opinión Nacional* y *El Comercio*) una orden de prohibición de lectura de *El Perú Ilustrado* que se levanta el 7 de julio de 1891. Es claro que, a partir de este hecho, Matto pierde el respaldo de parte de la elite intelectual peruana; así, por ejemplo, la escritora María Nieves Bustamante se retira como colaboradora del semanario, en septiembre del mismo año, en señal de protesta.

<sup>6</sup> Fanny Arango-Keeth (2012) y Flor Mallqui (2019) afirman que las fotografías, libros de la autora y ejemplares de *El Perú Ilustrado* fueron quemados en Lima, Arequipa y Cuzco.

(la restitución de un hecho real), una actividad económica e industrial, y exige un trabajo en red o colectivo.

El trabajo femenino se encuentra estrechamente ligado al desarrollo de la prensa del siglo XIX. Así, por ejemplo, Delphine de Girardin<sup>7</sup> fue la creadora de uno de los géneros más representativos de la prensa de esta época: la crónica parisina o revista de París; en ella no solamente contaba lo que pasaba en la sociedad y culturas parisinas, sino que elogiaba la modernidad: el desarrollo de la industria y el comercio. Clorinda Matto, al igual que dicha periodista francesa —con algunas décadas de retraso debido a las particularidades del contexto sudamericano— defendió las mismas variables del proceso de modernización que creía indispensable *ad portas* del nuevo milenio. La hibridez de las crónicas —textos entre el relato, el ensayo y la anécdota— de Girardin resuenan en los Editoriales de Matto. En dichos textos la escritora aborda temas diversos: las artes, la prensa, la educación de la mujer, el comercio, la minería,<sup>8</sup> la agricultura,<sup>9</sup> la gramática castellana, la literatura, la política, entre otros; sin embargo, en medio de esta diversidad, se puede en todo momento distinguir un mismo trasfondo ideológico: liberalizar y modernizar.

Con la finalidad de mostrar de qué manera Clorinda Matto lleva a cabo su proyecto ideológico desde los textos Editoriales y al frente de *El Perú Ilustrado*, se ha dividido este estudio en cuatro partes: la primera se ocupa de los rasgos generales de la prensa ilustrada decimonónica como impulso de la modernidad. Luego se abordarán tres dicotomías que nos permiten analizar discursivamente los Editoriales de la autora. En primer lugar, la dicotomía sentimiento–razón a través de la cual desarrolla su teoría moral para el progreso desplazando a la mujer de la marginalidad hacia

---

<sup>7</sup> Estuvo casada con Emile de Girardin, fundador de *La Presse* en 1836, la primera publicación periódica moderna: asocia comercio, ilustraciones y literatura ('novela de folletín').

<sup>8</sup> El 23 de noviembre de 1889, se publica, por ejemplo, el prospecto en inglés (más tarde, en castellano) de la International Mining Company (*El Perú Ilustrado*, n° 133, pp. 994–995).

<sup>9</sup> Alienta, por ejemplo, el cultivo del té para aquellos lugares del país donde solo se produce la hoja de coca.

el centro. La segunda dicotomía es la del trabajo intelectual y manual que pone en evidencia la materialidad del trabajo del escritor–periodista transformado en obrera u obrero del pensamiento. En tercer lugar, a través de la dicotomía recreo–trabajo, Matto termina de construir su propio recetario de la periodista moderna: aquella que enseña y entretiene al mismo tiempo.

## 2. El proyecto moderno en la prensa ilustrada decimonónica

Se suele definir la modernidad como el horizonte de pensamiento ordenado en torno a una racionalidad práctica y guiado por la idea de progreso y de autoconciencia. Periodo durante el cual se consolida la individualidad. La idea burguesa de 'modernidad' alienta el desarrollo de una sociedad basada en relaciones económicas y políticas, según Calinescu (2002) —para quien la modernidad es una experiencia vital que establece límites entre lo público y lo privado—, construye una nueva ética y crea nuevas necesidades tanto en el plano material como subjetivo.

En el plano estético, Baudelaire, en «Le peintre de la vie moderne» [1863], nos ha dejado importantes reflexiones sobre la modernidad como experiencia artística: «La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» (1999: 518). La prensa, que a inicios del siglo XIX aún no ha delimitado sus fronteras (con la literatura y las artes) y que se presenta como un nuevo espacio de divulgación en constante perfeccionamiento (de acuerdo al avance de la técnica), participa de la idea baudeleriana de transitoriedad: en tanto experiencia temporal (marcada por el tiempo y que marca el tiempo con su aparición cotidiana, semanal, quincenal...); y en tanto ideal (proyecto ideológico), ya que la prensa narra y visualiza lo que transcurre en el presente.

*El Perú Ilustrado* se inspira en las Ilustraciones europeas<sup>10</sup> y con precisión en la *Ilustración Española y Americana*<sup>11</sup> (Tauzin

---

<sup>10</sup> *L'Illustration* francesa se inspiró, a su vez, del proyecto de prensa ilustrada inglés. En *El Correo de Ultramar* de 1853, leemos a propósito de dicha relación: «[...] empezaremos por declarar que no pretendemos atribuirnos la idea fundamental de esta nueva y brillante forma de la prensa periódica, idea perteneciente a la Inglaterra y que sucesivamente

2003), cuyo formato, que privilegia la relación entre texto e imagen, se presenta como el adalid de la modernidad y un arma cultural de combate contra lo arcaico o retrógrada. La imagen (litografías que se reproducen de publicaciones extranjeras, pero sobre todo las que empiezan a producir artistas nacionales en el caso de *El Perú Ilustrado*) en la prensa del siglo XIX es producto del talento del artista, pero también de la técnica, por lo cual se encuentra marcado con el signo de la modernidad. Como señala Hamon (2001), durante el siglo XIX el universo citadino se llena de nuevas imagerías<sup>12</sup> gracias a la fotografía, las estatuas, los afiches, los anuncios, entre otros objetos visuales, que rebasan el espacio de la prensa, de la hoja impresa e invaden las calles creando una nueva sensibilidad y nuevas formas de relacionarse con el espacio. La prensa ilustrada explota explícitamente la relación entre texto e imagen, a los cuales hace dialogar en cada una de sus rúbricas. De esta manera, la moda, la publicidad y los fragmentos literarios adquieren plasticidad y resultan ser medios eficaces de transmisión de una determinada ideología.<sup>13</sup>

*El Perú Ilustrado* se publica todos los sábados. Su tiraje promedio, en la época en que Matto dirige el semanario, es de 3000 ejemplares. Tuvo 280 números entre 1887 y 1892. Se

---

[...] han imitado cuasi todas las naciones continentales de Europa. [...] la Ilustración inglesa, tirada a más de cien mil ejemplares, leída en alta voz en las reuniones de familia, saboreada aún más que el té humeante por las jóvenes inglesas, incesantemente hojeada por los niños y personas entusiastas [...] era proclamada por uno de lo más eminentes publicistas de la Gran Bretaña, una de las empresas más filantrópicas y civilizadoras del siglo» (nº 27, año 12).

<sup>11</sup> En sus Editoriales, Clorinda Matto alude constantemente a otras publicaciones que siente afines; como: *El Comercio del Valle*, *La España Moderna* (*Revista Ibero-americana*) (1889 y 1894), *La Ilustración Americana*.

<sup>12</sup> 'Imagería': entendida como conjunto de imágenes que construyen un determinado concepto estético o cultural. En este sentido, podríamos hablar de la imagería de la prensa del siglo XIX que invade las ciudades en expansión.

<sup>13</sup> Sobre la importancia de esta alianza entre prensa e imagen en *El Perú Ilustrado* informan los trabajos de Isabelle Tazuin (2003), Ainaí Morales-Pino (2015) y Patricia Victorio (2019).



distribuyó en distintas ciudades del país y también en el extranjero (Panamá, Guayaquil y La Paz). Una de las razones de su éxito fue su alianza con el comercio: la parte publicitaria (artículos de belleza, productos farmacéuticos, artículos para el hogar, pianos, aparatos de fotografía, etc.) no se encuentra en un lugar reservado, sino que aparece desde las primeras páginas mezclándose con el contenido literario: crónicas, ensayos, poemas, relatos, fragmentos de novela, etc. La lectura de este semanario construye, por lo tanto, un lector acostumbrado a decodificar anuncios publicitarios a la vez que es capaz de disfrutar de la lectura de un poema o una breve crónica de lo ocurrido en la semana.

Como se dijo más arriba, *El Perú Ilustrado* fue fundado por Peter Bacigalupi (1855–1925)<sup>14</sup> en 1887. La imprenta donde se producía este semanario tenía doce prensas y necesitó de 65 trabajadores para su funcionamiento (Dahlinguer 2010). Según la misma fuente, Bacigalupi fue un empresario exitoso: en 1891 fue considerado uno de los hombres más ricos de Lima. Como parte del proyecto empresarial del que forma parte *El Perú Ilustrado*, Bacigalupi utiliza las páginas de este semanario para publicitar sus importaciones a la vez que se presenta como benefactor de la República. Se pueden citar dos ejemplos de esto último: la iniciativa de colecta pública para la construcción del busto de Miguel Grau<sup>15</sup> y la reconstrucción del Teatro Principal que se había incendiado en marzo de 1883. Bacigalupi inaugura un nuevo teatro llamado Teatro Central en diciembre de 1889. A propósito

---

<sup>14</sup> Nace en Nueva York, pero crece en el seno de una familia de inmigrantes italianos instalados en el norte de California (San Francisco). Llega a Perú en 1878 donde se convierte en un exitoso comerciante, dedicado a la importación de bienes manufacturados en Estados Unidos: artículos de papel, herramientas agrícolas, instrumentos musicales, máquinas de coser, etc. También, vende artesanía peruana al público extranjero (Dahlinger 2010).

<sup>15</sup> En un contexto de postconflicto es importante destacar el culto a los héroes de la Guerra del Pacífico a través de la imagen y de la semblanza en las páginas del semanario. El patriotismo, que se destaca a partir de este dúo texto–imagen, se acrecienta gracias al trabajo de artistas peruanos, como el del famoso Evaristo San Cristóval, uno de los principales litógrafos de *El Perú Ilustrado*.

de esta inauguración, Clorinda Matto destaca en su Editorial del 7 de diciembre no solo la iniciativa de Bacigalupi, sino el trabajo de ingenieros y operarios peruanos (p. 1050). Ella es, de igual manera, una obrera (aunque del pensamiento) que se une al trabajo emprendido por Bacigalupi. Este es para la autora el ejemplo de la sangre extranjera que se necesita introducir y mezclar con la peruana —en clara resonancia con ciertos lineamientos del 'racismo científico' (Sánchez 2007) que persistían en su época— en el proceso de refundación de la nación. Así, la autora no pierde ocasión para halagar al empresario, por ejemplo, en el Editorial del 4 de enero de 1890:

Queremos ser de los primeros en enviar nuestra palabra de felicitación al padre de familia solícito, y al infatigable obrero que empeñado cada día más en su labor de propaganda industrial ha formado de sus talleres y almacenes el centro de activo donde cientos de familias peruanas encuentran el pan ganados honrosamente (*El Perú Ilustrado*, n° 139, p. 1198).

Así como Bacigalupi publicita sus importaciones en la página del semanario, Clorinda Matto también presenta, de distintos modos, su trabajo literario, es decir, exhibe comentarios sobre su primera y polémica novela *Aves sin nido*,<sup>16</sup> también reseñas sobre su libro de biografías *Bocetos al lápiz de americanos célebres*; igualmente, se publican varias tradiciones («Año dos», «Un centinela de acero», «El santo y la limosna», «Moscas y moscardones», «El que manda, manda», etc.) y leyendas («Cusicoillor» ).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> En la edición del 7 de diciembre de 1889, en la sección Bibliografía, se publica un elogioso comentario sobre *Aves sin Nido* firmado por Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Por otro lado, en el Editorial del 14 de febrero de 1891, Matto sale en defensa de su propia novela: «¿Qué otra gloria podía desear la autora de ese libro—fotografía? Ha ganado la popularidad en todos los centros honrados e ilustrados; ha llevado la vergüenza y la ira a la hospedería de la hipocresía y del crimen. Bastante es esto para no morir en la Historia de la humanidad» (*El Perú Ilustrado*, n° 197, p. 1660).

<sup>17</sup> Es cierto que, desde el inicio del semanario, en 1887, se pueden leer diferentes relatos de la autora. Antes de que ella asuma la dirección de *El*

En los textos mencionados, lo nacional y la llamada 'reconstrucción nacional' parecen tener un lugar central en el semanario. Sin embargo, hay que tener en cuenta dos elementos en el nacionalismo decimonónico de Clorinda Matto: por un lado, el consorcio entre lo nacional y lo extranjero, estadounidense o europeo, como se puede leer en el Editorial del 1º de febrero de 1890 en los siguientes términos:

[...] llenos de aspiraciones, de vida y de fe en los progresos de la ciencia y del arte, á los hombres de la vieja Europa, para confundir en un solo rayo de luz su sapiencia de mayores y nuestra joven potencia americana para elevar juntos en el siglo XX, el altar del progreso, borrados los linderos de estrecha nacionalidad, y declarar que el universo es del hombre (*El Perú Ilustrado*, n° 143, p. 1342).

Por otro lado, si bien se puede advertir —a través de imágenes y textos de distinta naturaleza— una constante exaltación de los héroes de la Guerra del Pacífico y de los de la Independencia, así como una voluntad por valorar algunos elementos de las culturas andinas —aquellos de gramática de la lengua quechua, paisajes y costumbres nacionales— se excluyen las voces populares —o son relegadas a la última sección de la publicación<sup>18</sup>— y no se apuesta por un mestizaje verdaderamente democrático.

### 3. Entre el sentimiento y la razón

Una de las batallas más importantes que libró Clorinda Matto como escritora y periodista fue la defensa de la instrucción de la mujer y la visibilidad del trabajo femenino, tanto doméstico —al ser educadora—madre de la futura generación de ciudadanos— como fuera del hogar dentro de los espacios que paulatinamente

---

*Perú Ilustrado* ya se habían publicado sus leyendas: «Amor de redondel», «La vuelta del recluta», «Pálida... pero es ella», «El corsé», entre otras (Velásquez 2015).

<sup>18</sup> El trabajo de Ainaí Morales-Pino (2015) demuestra de qué manera hay una oposición ideológica entre la portada de *El Perú Ilustrado* y la última página de humor, adonde se relega lo popular como resto social.

ellas fueron conquistando: la enseñanza, las letras, las artes, la medicina, las leyes, etc.

Clorinda Matto utiliza una retórica de la medida y del equilibrio para convencer sin escandalizar. El lenguaje que emplea en sus Editoriales —además de las metáforas provenientes de la naturaleza o del discurso científico, como era propio en la época— recurre a dicotomías de apariencia contradictoria, pero que la autora presenta como complementarias tras una secuencia argumentativa.

La primera dicotomía a analizar aquí es la de sentimiento y razón. A través de ella, Matto intenta rescatar a la mujer del territorio de los sentimientos adonde se la había arrinconado y la hace también partícipe del territorio de la razón y el conocimiento. De esta manera, en el Editorial del 27 de junio de 1891 se plantea la pregunta: «¿es la educación del corazón ó simplemente la instrucción de la inteligencia lo que reclama el hombre para encontrarse en la actitud concienzuda del ciudadano útil á la patria, de cuyo esfuerzo pende el porvenir más ó menos glorioso del Perú?» (n° 216, p. 2330). La autora transforma «la educación del corazón» en educación moral para otorgarle una importancia social, pero aliada con la educación científica:

De ahí que el punto más delicado en el problema de la educación, es el de la formación del fondo moral en el hombre, es decir, de educarle el corazón y hacerle odiar el mal y amar todo lo bueno.

La patria necesita, pues, de corazones vaciados en el molde de una educación cuya base sea el honor, con preferencia á las inteligencias puramente nutridas de ciencia (*El Perú Ilustrado*, n° 216, p. 2330).

El razonamiento es sencillo: para que la mujer, en una división tradicional de roles de género, 'naturalmente' identificada con la dimensión sentimental y con la virtud, se convierta en educadora es necesario que reciba una educación no diferenciada, lo cual no era el caso en la época. De esta manera estaría capacitada para ser educadora dentro del hogar y, a su vez, profesional fuera de él. La visión liberal de Matto, tiene, por lo tanto, una barrera: la

formación de la mujer; a saber: a pesar de que a la mujer van dirigidas la mayoría de anuncios publicitarios, de artículos mucho más suntuosos que útiles, la autora no está de acuerdo con promover una educación que las haga simplemente consumidoras.<sup>19</sup> En el Editorial del 20 de setiembre de 1890, dice al respecto:

La profesión de la mujer lejos de encerrar un inconveniente para el matrimonio, significa una facilidad más para la ventura de los esposos, y ella, deja de ser puramente una parte consumidora del capital, convirtiéndose en socio productor para labrar el bienestar de los hijos (*El Perú Ilustrado*, n° 176, p. 758).

Su defensa de la educación de la mujer no cesa, ya que incluso las que poseen una esmerada educación como ella misma, tienen que aprender a desarrollarse en un medio hostil. Así, advierte en base a la experiencia que estaba viviendo en el propio semanario donde publica estas columnas:

Entre nosotros, la mujer que sobresale, es como la oropéndola de vistoso plumage: todos los moscones van á picarla, todas las miradas devoran su belleza y pocos muy pocos perdonan el grave delito de *no ser nada* (subrayado de la autora, *El Perú Ilustrado*, n° 176, p. 758).

De esta manera, Clorinda Matto irá construyendo una red sororal entre mujeres que, al igual que ella, apuestan por el conocimiento y la educación, pero que sufren censura y son violentadas por una sociedad tradicional.<sup>20</sup> En el Editorial del 16

---

<sup>19</sup> Algunos de los productos que se publicitan dirigidos a consumidoras son: las pastillas uterinas importadas desde los Estados Unidos, que se venden con estas frases: «Alivio a la humanidad doliente» y «No más sufrimiento de debilidades femeniles». También se pueden encontrar: el tónico oriental para el cabello, la crema de perlas de Bany que asegura «lozanía de la juventud», las máquinas de coser Davis, los pianos Bluthner, la joyería fina y artículos de lujo para la casa.

<sup>20</sup> Una de las ideas claves de los socialismos utópicos del siglo XIX —de los que el positivismo forma parte— afirma que el progreso de las

de mayo de 1891, a propósito de la muerte de la cuzqueña Trinidad María Enriquez, ocurrida el 20 de abril de ese año, Matto resume los logros y los problemas de esta mujer que corresponden en gran medida a los suyos propios: estudió leyes en la Universidad del Cuzco,<sup>21</sup> utilizó sus conocimientos por una causa social fundando centros de instrucción para los hijos de obreros y artesanos, sin embargo, recibió críticas del 'mal clero' y maltratos en su propia tierra natal. La escritora aprovecha esta ocasión para construir una genealogía de autores cuzqueños que no fueron valorados en su tiempo y que funda el Inca Garcilaso de la Vega:

¡Cuánto sufrió Trinidad M. Enriquez execrada en los púlpitos!  
 Trinidad M. Enriquez, en otro escenario habría sido una  
 notabilidad, porque contó las dotes precisas para llegar á la altura.  
 ¡Cuántas veces la pidieron que saliese de los terruños de la sierra,  
 recordándole las proféticas palabras de Garcilaso de la Vega,  
 cuando deteniéndose á la salida del Cuzco dijo: *adios tierra*  
*ingrata, madre de los estraños y madrastra de tus propios hijos!*  
 ([cursivas añadidas] *El Perú Ilustrado*, n° 210, p. 2090).

En 1891 se recuerdan los diez años de la toma de Lima por el ejército chileno en plena Guerra del Pacífico y, para ello, Matto convoca la labor de las mujeres como nuevas heroínas de la nación. Los tiempos de paz son el contexto ideal para el desarrollo de la tarea educativa y moralizadora de la mujer. Con ese objetivo Matto, como directora de *El Perú Ilustrado*, moviliza la figura femenina principalmente de dos maneras: a través de los grabados<sup>22</sup> de personalidades femeninas; y gracias a la cantidad de

---

sociedades depende de la educación y de las posibilidades de desarrollo de la mujer fuera de los hogares.

<sup>21</sup> Considerada la primera universitaria peruana. Cursó la carrera de Jurisprudencia en la Universidad del Cuzco a la que ingresó tras tramitar una autorización especial ante el presidente de la República. Dicha autorización le fue concedida el 3 de octubre de 1874 (Denegri 2018: 179).

<sup>22</sup> Podemos citar los retratos de Emilia Pardo Bazán; Antonia Moreno de Cáceres; la escritora mexicana Dolores Guerrero; la doctora en medicina de la Facultad de París, Rosa Perrée; Soledad Acosta de Samper; Refugio Barragán; la artista María Baluarte de Pérez; entre otras.

colaboradoras (el 20% son mujeres); entre ellas se encuentran escritoras de fama: María Nieves Bustamante, Amalia Puga, Mercedes Cabello de Carbonera, Juana Manuela Gorriti, Juana Rosa de Amézaga; pero también a otras menos conocidas: Isabel de la Fuente, Delfina María Hidalgo, Enriqueta Bravo, Leonor Saury, Lola Larrosa de Ansalle, Carmen Silva, Mercedes de Velpilla y Rodríguez. Destacan también algunos nombres de autoras extranjeras: la argentina Adela Castell y la española Emilia Pardo Bazán. Las colaboradoras de *El Perú Ilustrado* no solamente son las autoras de poemas (género tradicionalmente asociado a la sensibilidad femenina), sino que aparecen como autoras de textos de distinta naturaleza: ensayo, relatos, etc.

#### 4. Materialidad y profesionalización de la escritura

La segunda dicotomía que articula la retórica de Clorinda Matto en sus Editoriales de *El Perú Ilustrado* es el dúo formado por el trabajo intelectual y el trabajo manual. En el Editorial del 23 de noviembre de 1889 anuncia la necesidad de que estos dos tipos de trabajo se desarrollen:

[...] para hacer de la América la nacionalidad más poderosa del globo, con su código liberal cuyo Hosanna sea el trabajo intelectual en levantado consorcio con el trabajo material<sup>23</sup> (*El Perú Ilustrado*, n° 133, p. 979).

Sin embargo, no se trata solamente de dos tipos de trabajo que se tienen que impulsar mutuamente: tanto el aspecto material como el intelectual están presentes en los dos tipos de actividades. De esta manera, nace su célebre frase: «las obreras del

---

<sup>23</sup> En este sentido, interesante es también el planteamiento de Vanesa Miseres, que interpreta las columnas editoriales de Matto desde la mirada de las emociones, lo que permite que el cuerpo y la letra se unan, y facilita la comprensión de la simbiosis entre comercio y letras: «En definitiva, Matto esboza un concepto económico-afectivo de la lectura en el que se implica tanto la tarea civil de formar al ciudadano (despertar su interés intelectual) como la función de entretener y cautivar (solazar) al consumidor de este bien cultural que es el público» (Miseres 2019: 191).

pensamiento»,<sup>24</sup> que refuerza la materialidad de la labor intelectual tanto en su aspecto físico (energía física desplegada) como económico (depende de un circuito económico para subsistir).<sup>25</sup>

Respecto al primer aspecto, se puede advertir una voluntad por desacralizar el trabajo intelectual a través de la labor del editor de periódicos. Se lee en el Editorial del 4 de octubre de 1890:

El periodista llena el papel, lo compone, lo imprime, lo pliega y lo reparte al público. Todo eso importa, é importa mucho, porque lleva no solo el caudal de la caja del editor sino el jugo de la vida, las fuerzas, los desvelos del redactor; pero la generalidad cree que es una distracción baladí, una cualquier cosa, cosa de nada, ¡hacer un periódico! (*El Perú Ilustrado*, n° 178, p. 838).

En segundo lugar, el aspecto económico que la autora defiende trasciende el trabajo periodístico y se prolonga a todo trabajo de creación intelectual: los escritores deben poder vivir de lo que producen del mismo modo que cualquier otro trabajador. De acuerdo con Arango (2012), Matto fue quien sostuvo la iniciativa del proyecto de ley para la protección legal de los escritores, el antecedente de la ley de propiedad intelectual que la autora defiende con vehemencia. Hay que tomar en cuenta el contexto internacional: algunos países europeos adoptaron el Convenio de Berna (9 de septiembre de 1886) para la protección de obras literarias y artísticas. En América hispana se firma en 1889 el Tratado de Montevideo (de propiedad literaria y artística), ratificado por Uruguay, Perú, Paraguay, Bolivia y Argentina.

---

<sup>24</sup> La autora empieza a usar esta metáfora en el Editorial del 12 de agosto de 1889 de *El Perú Ilustrado*, que se hará célebre gracias a su discurso en el Ateneo de Buenos Aires en 1896 (Miseres 2019), donde hace un recuento de las mujeres de letras en América del Sur llamándolas «obreras del pensamiento» (Matto 2016).

<sup>25</sup> Frases similares a «obreras del pensamiento» las encontramos en la ensayística de la segunda mitad del siglo XIX, marcada por la revalorización del trabajo obrero tras la Revolución de 1848 y acentuada tras la Comuna del París, de 1871. La complementariedad entre estos dos tipos de trabajo está también presente en los textos de Manuel González Prada, como bien observa Ward (2009).



La profesionalización de la escritura que se lleva a cabo durante las últimas décadas del siglo XX no se puede entender, según Matto, sin la adquisición de estos derechos que involucran una retribución económica. Esto tiene dos consecuencias inmediatas: un proceso de democratización y su ingreso a una economía capitalista. Para comprender estos dos elementos es importante el Editorial del 12 de octubre de 1889, donde la autora analiza la situación de los escritores en el Perú. Se preocupa, en particular, de los que no pertenecen a familias adineradas, a quienes llama «esa clase *proletaria del pensamiento*» (subrayado de la autora, *El Perú Ilustrado*, n° 127, p. 758) «[...] y á la cual no se le concede ni siquiera el usufructo de su obra» y prosigue: «[...] el Senado debe ocuparse de la propiedad literaria, ofreciendo garantías al autor». Cierra esta columna planteando una alianza entre la adquisición de estos derechos, la libertad de imprenta y la educación masiva como vías del desarrollo nacional:<sup>26</sup>

Prensa libre, escritores garantizados en su propiedad literaria, instrucción popularizada en la última de las cabañas del territorio nacional: esos son los purísimos sueños que al trazar estos renglones alientan, nuestra conciencia de escritores honrados y nuestro amor al país donde vimos la luz y donde aprendimos á amar á Dios y a la Patria (*El Perú Ilustrado*, n° 127, p. 758).

También en el Editorial del 26 de abril de 1890, que tiene en su portada un grabado de Emilia Pardo Bazán, la autora reflexiona acerca de los recursos económicos con los que cuenta un escritor. Tras dar algunos ejemplos de cómo funciona la industria editorial francesa, se pregunta: «Y en América del Sur ¿qué aliciente tiene el literato?» (*El Perú Ilustrado*, n° 155, p. 1766). El compromiso

---

<sup>26</sup> El desarrollo de las letras es tan importante como el desarrollo material de una nación. En el siguiente Editorial, la autora compara la literatura al ferrocarril (símbolo por excelencia del progreso y la modernización). Así, el 5 de octubre de 1889, escribe: «El que no tengamos literatura propia, no es razón bastante para que dejemos de crearla y desearla, como anhelamos el riel y la locomotora para nuestras incultas montañas, y las rarísimas flores de otros climas para nuestros jardines» (*El Perú Ilustrado*, n° 126, p. 722).

político de Matto no se concentra en el producto (la ideología y estética del texto), sino en los medios de producción y en las condiciones laborales del trabajador. En esta ocasión (Editorial del 5 de octubre de 1889) intenta convencer a través de metáforas de la naturaleza que nos recuerdan el lenguaje romántico: «Hagamos de las hojas impresas, perfumadas hojas otoñales, que volando como aristas al hogar y al taller, lleven, no sólo luz y aroma, sino el bienestar consiguiente al trabajo remunerado» (*El Perú Ilustrado*, n° 126, p. 722).

Para apoyar el desarrollo de los derechos de autor, la editorialista se pronuncia contra la práctica difundida en la época del uso del seudónimo. El 1° de marzo de 1890 Matto se queja de la cantidad de escritos que recibe sin firma y anuncia que no se seguirán publicando: «Proponemos la abolición del antifáz literario, y que cada escrito se presente como hijo legítimo, declarando inexcusablemente su filiación» (*El Perú Ilustrado*, n° 147, p. 1482). El 22 de marzo del mismo año la editorialista reproduce un texto que 'Clarín' escribe para *El Globo de Madrid* donde defiende la misma novedosa práctica de abolir el seudónimo.

## 5. Entre el recreo y el trabajo

Si son necesarias la publicidad y la venta del periódico para asegurar su subsistencia, así como el trabajo de colaboradores, comerciantes, importadores y productores, Matto se interroga acerca de qué parte de los escritos del periodista deben servir para distraer, entretener y qué otra para educar y formar (de acuerdo con la voluntad pedagógica que las letras tenían aún en el siglo XIX peruano). Para resolver esta interrogante la autora vuelve a proponer una dicotomía que, del mismo modo que las anteriores, resuelve a través de la complementariedad. En el Editorial del 5 de octubre de 1889 escribe acerca de la finalidad de los escritos del semanario: «como el alma y el cuerpo, van ante el lector, cuándo á solazarlo, cuándo á interesarlo» (*El Perú Ilustrado*, n° 126, p. 722).

Cabe recordar que la palabra 'recreo' se hace célebre gracias al título que la autora le da a su libro de viajes por Europa: *Viaje de recreo*. El periplo que la escritora en 1908 realizó sola, un año antes de su muerte, por España, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza y Alemania, estaba lejos de ser un viaje de placer o unas vacaciones. Su viaje estuvo subvencionado por el Consejo de Educación de Buenos Aires con el propósito de investigar acerca de la educación femenina en esos países europeos (Berg 2010). Las observaciones, reflexiones, encuentros y entrevistas con educadoras, artistas, mujeres y hombres de letras le servirían de material para las reformas e innovaciones pedagógicas que se llevarían a cabo posteriormente en Argentina. Su 'recreo' está, por lo tanto, cargado de trabajo, de observación sociológica y de apuntes que luego utilizará para la redacción de su libro de viajes. En ese trabajo, sin embargo, hay mucho de placentero, porque la observación, la reflexión y el conocimiento son para la escritora al mismo tiempo una distracción y una fuente de placer.

De esta manera, Matto desarrollará también desde sus textos editoriales una ética del trabajo que nos hace pensar en una influencia de la ética protestante. Por ejemplo, el 2 de agosto de 1890 escribe:

Es educando el corazón en la sobriedad y con la práctica de las virtudes; alimentando la inteligencia con el sazonado fruto del libro, vigorizando el brazo con los saludables ejercicios de una vida apartada de la molición (*El Perú Ilustrado*, n° 169, p. 478).

Dicha ética del trabajo se justifica, una vez más, sobre todo en el contexto postbélico, ya que el trabajo se convierte simbólica y fácticamente en el arma del desarrollo en tiempos de paz y reconstrucción. En el Editorial del 19 de abril de 1890 se lee: «La industria y el trabajo son las válvulas de escape que han quedado al país, en el incendio devastador de la guerra externa y del desconcierto interno que le ha seguido» (*El Perú Ilustrado*, n° 154, p. 1730).

El tema vuelve constantemente al debate en las páginas del semanario a propósito, por ejemplo, de la polémica acerca de la

función educativa y moralizante, o no, de algunas actividades artísticas; entre otras: el baile o el teatro (algunas representaciones teatrales y sobre todo los bailes populares se encuentran sometidos a constantes y periódicas censuras). En su Editorial del 4 de enero de 1890 la autora cuzqueña escribe en una muestra más de mesura y eclecticismo:

Repetiremos, para cerrar estos renglones, que el teatro y el baile son recreos: el uno instructivo, el otro de utilidad; ambos delicados y necesarios á la sociedad, pero, habiendo algo de balsámico y de tósigo entre uno y otro debemos graduar la dosis con el delicado tacto del que guía la humanidad, en nombre del cariño maternal (*El Perú Ilustrado*, n° 139, p. 1198).

En suma, tanto en la dirección (organización) de *El Perú Ilustrado* como en la escritura de sus Editoriales y en otros textos que lo componen, la autora procura hacer suyo el principio clásico de 'educar deleitando'.

## 6. Conclusiones

Los dos años que Clorinda Matto de Turner dirige *El Perú Ilustrado* son muestra de su madurez ideológica y literaria. Ella había ya publicado sus más importantes relatos (leyendas y tradiciones), participado de las veladas literarias organizadas por Juana Manuela Gorriti y organizado las suyas propias, dirigido algunas publicaciones periódicas en provincias, y publicado su primera y más famosa novela. Toda esta experiencia contribuye en su visión de la literatura y la cultura peruanas, que se manifiesta en sus textos editoriales.

La experiencia de Matto en la dirección de *El Perú Ilustrado* le permite mostrar, desde la práctica periodística, que el proyecto modernizador que buscaba para su país era posible: por un lado, gracias a la alianza con el saber y la fuerza extranjera (el capital de Peter Bacigalupi); y por otro lado, el semanario se convierte en el artefacto (un sustituto de la metáfora fotográfica que los escritores usan en la época) que la acerca a la realidad; es decir, los Editoriales semanales le exigen interactuar con los temas de

actualidad claves del proceso modernizador: educación, cultura, literatura, derechos de autor, pero también minería, agricultura, comercio, etc.

En este estudio se ha intentado sintetizar la propuesta de la escritora como directora del semanario a través de sus textos editoriales mediante el análisis de tres elementos retóricos en forma de dicotomías que nos muestran una intelectual prudente, que busca convencer a través de la medida y el equilibrio de sus argumentos. La autora procura relacionar sentimiento y razón, trabajo físico y trabajo intelectual, recreo y trabajo en la figura del periodista (sobre todo de la periodista), e integrarla al proceso de desarrollo capitalista, que se presenta como el modelo económico y ético de las sociedades modernas. En este contexto, su propio trabajo aparece como un ejemplo. De esta manera, Clorinda Matto, al frente de *El Perú Ilustrado*, asume el rol de madre y maestra (del mismo modo que su alter ego, Lucía Marín, en *Aves sin nido*), que utilizará para la consolidación de su faceta de periodista moderna.

## Bibliografía

- *El Perú Ilustrado* [1889–1891], (colección privada).  
——— *El Perú Ilustrado*. Archivo Electrónico de Getty Research,  
<<https://archive.org/details/elperuilustrado1889lima>>.

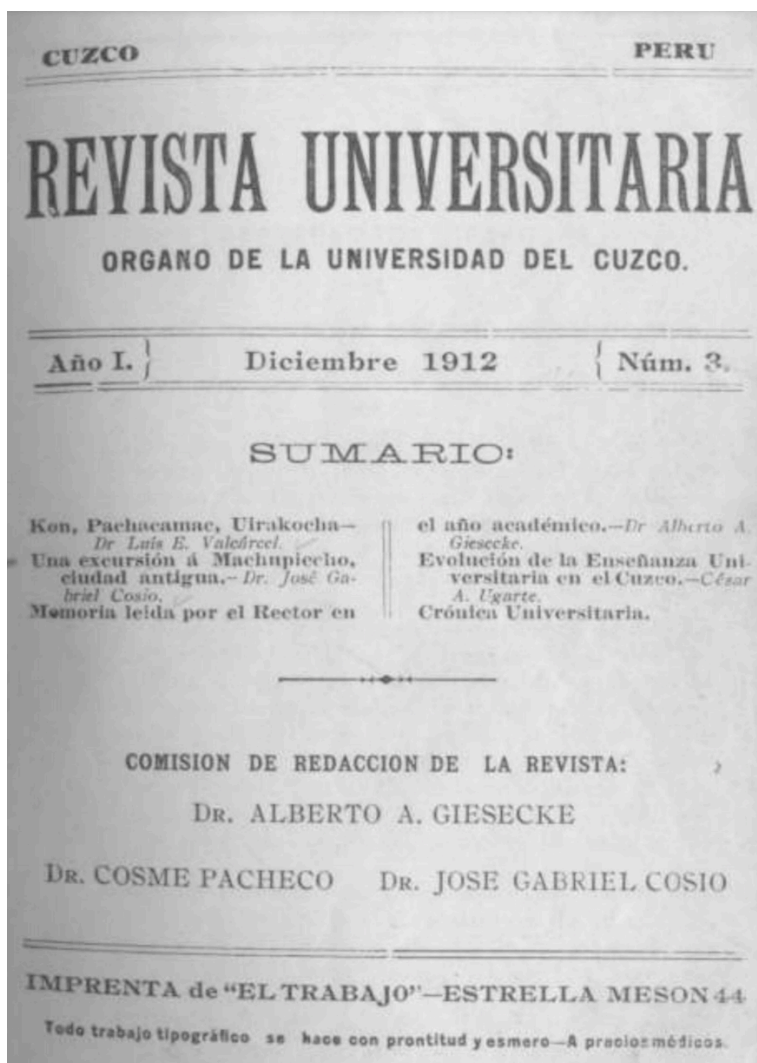
- Arango-Keeth, Fanny (2012): "La reforma social y el discurso liberal en los editoriales de Clorinda Matto de Turner en *El Perú Ilustrado* (1889– 1891)", *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 35, 205–222.  
Baudelaire, Charles (1999): "Le Peintre de la vie moderne [1863]" en *Ecrits sur l'art*. París: Librairie Générale Française; 503–552.  
Berg, Mary (2010): "Prólogo a esta edición de *Viaje de recreo* (1909) de Clorinda Matto de Turner" en Mary Berg (ed.) *Viaje de recreo*. Doral: Stockcero; vii–xxix.

- Calinescu, Matei (2002): *Las cinco caras de la Modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Dahlinger, Fred (2010): "Peter Bacigalupi, San Francisco, California", *Carousel Organ Issue* 42, 34–37.
- Denegri, Francesca (2018): *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú* [1996]. Cuzco: Ceques Editores.
- Denegri, Francesca (ed.) (2019): *Ni amar ni odiar con firmeza: cultura y emociones en el Perú posbélico, 1885–1925*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hamon, Philippe (2001): *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*. París: Editions José Corti.
- Mallqui Bravo, Flor (2019): "Un escándalo con proporciones gigantescas: modernidad, miedo y delito en el caso Magdala", en Denegri (ed.) (2019); 233–248.
- Velázquez Castro, Marcel (ed.) (2015): *Narrativa breve. Tradiciones, leyendas y relatos. Clorinda Matto de Turner*. Lima: Editorial San Marcos / Casa de la Literatura Peruana.
- Matto de Turner, Clorinda (2016): "Las obreras del pensamiento en la América del Sur [1895]", *Asparkia* 29, 169–179.
- Miseres, Vanesa (2019): "Trabajo periodístico, género y emotividad: Clorinda Matto de Turner, directora de *El Perú Ilustrado*", en Denegri (ed.) (2019); 185–204.
- Morales-Pino, Ainaí (2015): "El Perú Ilustrado: las visualidades en competencia en la articulación de un imaginario de nación", *Decimonónica. Revista de Producción Cultural Hispánica Decimonónica* 12, 151–171.
- Sánchez Arteaga, Juan Manuel (2007): "La racionalidad delirante: el racismo científico en la segunda mitad del siglo XIX", *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 100, 383–398.
- Tauzin-Castellanos, Isabelle (2003): "La imagen en *El Perú Ilustrado* (Lima, 1887–1892)", *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 32, 133–149.
- Thérenty, Marie-Eve (2007): *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. París: Editions du Seuil.
- Thérenty, Marie-Eve (2019): *Femmes de presse, femmes de lettres. De Delphine de Girardin à Florence Aubenas*. París: CNRS Editions.
- Vargas Yábar, Miguel (2012): "Clorinda Matto: constructora de la nación en *El Perú Ilustrado* (1889–1891) y constructora de América en el

*Búcaro Americano* (1896–1908)", *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 35, 223–242.

Victorio Cánovas, Patricia (2019): "El Perú Ilustrado (1887–1892) y las imágenes de posguerra", en Denegri (ed.) (2019); 353–376.

Ward, Thomas (2009): "Feminismo liberal vs. Anarquismo radical: obreras y obreros en Matto de Turner y González Prada, 1904–1905", *A Contracorriente* 7, 118–211.



Fuente de la imagen: Contenidos Virtuales del Fondo Hemerográfico de la  
Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC)  
<<http://cbiblioteca.unsaac.edu.pe/revista/REVISTA03.pdf>>



## **Cuzco, reinventado entre ruinas y letras: las revistas culturales en la encrucijada moderna (1900–1922)**

Yazmín López Lenci

*Universidad Antonio Ruiz de Montoya*

[«Escena y actor esencial. El paisaje y el indio»: ...]  
mientras las sombras inician su procesión fantástica,  
el alma de la raza muerta vibra i entona su canción  
muda enredador de esas ruinas polvorientas i grises

CARLOS RÍOS PAGAÑA  
*Cusco Histórico* [1934]

### **1. Introducción**

El proceso de modernización del Perú a inicios del siglo XX será evidente desde las dinámicas desarrolladas en la vida cultural y literaria peruana. Por un lado, se asiste a un proceso de incremento de las prácticas educativas formales. Entre 1906 y 1930 se registra un importante aumento tanto de las tasas de alfabetización y escolarización como de la matrícula universitaria y magisterial, dentro de una expresión más del ascenso de las clases medias en el escenario social y académico. Y en el lapso entre 1918 y 1930 se triplican las publicaciones de toda índole, incluyendo periódicos y revistas. El campo cultural e intelectual atraviesa un proceso de transformación radical, cuya complejidad y heterogeneidad es asequible a partir de una observación de las revistas culturales que se publican en diferentes regiones del país.<sup>1</sup> Las pequeñas inicia-

---

<sup>1</sup> El papel fundacional de las revistas culturales peruanas de este período y las relaciones con el proceso vanguardista literario son temas que he desarrollado en un estudio anterior (López Lenci 1999).

tivas periodísticas inauguran nuevos espacios de debate cultural e ideológico, promocionan el ascenso de una multiplicidad de nuevos sujetos productores dentro del ámbito de la cultura letrada, así como la cultura popular se robustece y adquiere dimensiones simultáneas de dinamización y desestabilización. Pero sobre todo, las revistas y publicaciones periódicas patrocinan una explosión de narrativas sobre nación y modernidad.

Por otra parte, entre 1900 y 1930 se asiste al surgimiento relevante de una intelectualidad regional, de donde provendrá una potente corriente indigenista, abierta a mediados del siglo XIX y potenciada por la obra de Clorinda Matto de Turner (1852–1909). Dicho proceso cultural fue afianzado por la fundación en 1909 de la Asociación Pro-Indígena y proseguida ya en las décadas de 1920 y 1930 por los debates suscitados en torno a modernidad y nación, que ocupan una posición preferencial, especialmente en el área surandina del Perú. En dicha región diversos grupos emergentes de escritores e intelectuales unificaron su discurso en una estrategia de enfrentamiento a las prácticas discursivas hegemónicas, pero que se diversificaron de acuerdo a diferentes intereses. Estos grupos sedimentan su articulación como gestores de una nueva cultura peruana al desarrollar la relación entre nación y originalidad del pensamiento andino, operación que determina el desplazamiento de la autoridad del debate cultural, cuyo espacio se concentraba en la capital de Lima, a la región de los Andes.

## **2. La modernización del Cuzco**

Dentro del proceso de descentralización del debate cultural, el caso de modernización de la ciudad del Cuzco puede considerarse ejemplar para la comprensión de los desafíos de la búsqueda de una 'modernidad' para los Andes, en donde va a adquirir una trascendencia definitiva, manifestada en una intensa actividad periodística y ensayística tanto dentro del área académica como fuera de ella. A la instalación del telégrafo (década de 1890), la llegada de la primera Central Telefónica (1905), la introducción de los tranvías de tracción jalados por caballos y mulas (1903) que recorren las avenidas principales de la ciudad, se agrega en la década de 1910 la inauguración de la Central Hidroeléctrica de

Ccorimarca (1913), iniciándose una nueva etapa en la industria cuzqueña. Además de la instalación del alumbrado público (1914) y la llegada en 1915 de los primeros cuatro automóviles.

En 1912 —dos años después de la reapertura de la universidad y del nombramiento de Albert Giesecke como rector, cuando corría el año de la difusión internacional del 'descubrimiento' de Machu Picchu— comienza la exportación del caucho, la ciudad del Cuzco adquiere los servicios de agua y desagüe por obra de la *Foundation Company*, y se inaugura la Plaza Mayor. De la Plaza se expulsan a los mercaderes y a las llamas; y el símbolo urbano de la capital departamental, gracias a una 'patriótica' iniciativa ciudadana, es remodelado de acuerdo a un patrón de parque francés. La nueva Plaza Mayor es emblema del *élan* progresista y la esperanza en un desarrollo regional que los cambios técnicos de la década de 1910 parecen prometer. La sociedad colonial y precapitalista se intenta desplazar simbólicamente en una remodelación urbana, que el historiador Tamayo Herrera describe positivamente en estos términos:

La Plaza de Armas, mercado primitivo y repugnante con llamas y burros alrededor de la pila, pueblerina imagen del Cuzco colonial, fue transformada por el prefecto Juan José Núñez, quien con la ayuda de la "Sociedad Ornato Cuzco" y gracias a una colecta pública [...] Y así terminó esa folklórica "Feria de los milagros"; antiguo mercado en el que todavía se usaba el ají (*ranti*) como moneda fraccionaria (Tamayo Herrera 1978: 131).

Ya hacia 1918, se fortalece la industria textil local con la apertura de la fábrica «Huáscar», de Llomellini y Cia;<sup>2</sup> sin embargo, a

---

<sup>2</sup> Morner ubica hacia 1918 la consolidación de la vida económica regional gracias a una relativa estabilidad conseguida por los hacendados cuzqueños frente a la competencia de las grandes casas comerciales (1979: 24). La industria cuzqueña comprendía cuatro fábricas textiles, cuatro cervceras: «la de D. Gustavo Mangelsdorf, fundada en 1872, productora de 1,500 docenas de botellas por mes; la de D. Leoncio Vignes, fundada en 1872; la de Cabrera Hnos., fundada en 1888, y finalmente la de D. Ismael Ruival. A las textiles y cervceras se sumaban otras cuatro fábricas de

pesar de los esfuerzos de los propietarios locales en contrarrestar la hegemonía de las grandes casas comerciales y en fomentar una red comercial local, el Cuzco posee apenas una incipiente industria y las haciendas carecen de tecnificación suficiente. Por otro lado, de acuerdo a Flores Galindo (1977), la oligarquía arequipeña dependiente de la producción de lana destinada al mercado exterior se sostuvo solamente sobre la expansión de las haciendas en Puno y en el Cuzco.

La aspiración a la modernidad por parte de la élite letrada cuzqueña moldeaba decisivamente todos los esfuerzos por quebrar el aislamiento regional y de transformar la estructura colonial de la Universidad, propiciando la discusión y difusión de los problemas regionales. La red de ciudades intercomunicadas por el ferrocarril hizo posible que a partir de 1910 los viajes adquirieran una importancia decisiva en la formación intelectual de la nueva generación cuzqueña. Este proceso de aprendizaje será especialmente significativo en el caso del joven Valcárcel, quien entre 1911 y 1913, como Inspector Departamental de Educación, emprende expediciones de estudio a diversas provincias del Cuzco bajo la dirección del rector Albert Giesecke y realiza su primer viaje a Lima, ciudad que le permite descubrir el automóvil y el cine. Para el joven letrado cuzqueño la técnica y la velocidad juegan un papel decisivo en la exploración del propio espacio regional y su articulación con la cartografía nacional. Este doble proceso evidencia, desde el principio, una dinámica problematizada por la dispareja relación campo-ciudad entre las ciudades de Cuzco y Lima. Viajar a Lima significó para Valcárcel el mayor aprendizaje de sus años formativos, no solamente por el contacto con la generación arielista sino porque comprueba la existencia de procesos modernizadores disímiles. Él traía en sus maletas la experiencia de la reforma cuzqueña iniciada en la Universidad San Antonio Abad, con la crítica de la sociedad conservadora y la propuesta de revalorización de las sociedades andinas, para enfrentarse con un

---

cocaína, que pertenecían respectivamente a Rafael Busonovich, Isidro Lambarri, César Lomellini y Antonio Calvo» (Flores Galindo 1977: 112).

espacio capitalino urbano ajeno al 'problema indígena' y dominado por discursos metropolitanos extranjeros.

### **3. Iniciativas editoriales para un discurso regional**

La reducida movilidad de capitales comerciales en el área agrícola e industrial del sur andino, y las posibilidades de intercambio cultural que abrían las nuevas vías de comunicación, determinaron una prédica de progreso por parte de los comerciantes, hacendados industriales y de los letrados cuzqueños a partir de los sucesos de 1909. La Reforma universitaria, síntoma de estos cambios, operó como articuladora de iniciativas editoriales de estudiantes, profesores y periodistas en la primera tentativa cuzqueña en el siglo XX de producir un discurso regional. Ya en 1901 había aparecido el primer diario cuzqueño *El Sol*, seguido por *El Ferrocarril* [1908], fundado por José Ángel Escalante, mientras los periódicos de Lima, *El Comercio* y *La Prensa*, llegaban por vía marítima con retraso de un mes. Del mismo modo, en 1909 se había fundado la imprenta y editorial de los Hermanos Héctor y Gustavo Rozas, que editará gran número de libros de autores cuzqueños. La revista *La Sierra*, como el órgano de difusión de la Reforma Universitaria, editada en 1910 en los talleres del periódico *El Sol* y dirigida también por José Ángel Escalante, se propuso combinar la propaganda con el interés científico a fin de quebrar el aislamiento intelectual y de propiciar la discusión y difusión de los problemas regionales.

Por otro lado, ello significó la aparición inédita de la voz del estudiante universitario, y a partir de ahí, el esfuerzo en cohesionar a la generación intelectual emergente cuzqueña acudiendo al prestigio del pasado. La *Revista Universitaria*, fundada por Albert Giesecke y por los jóvenes cuzqueños del grupo *La Sierra*, se publicó a partir de 1912 como el «Órgano de la Universidad del Cuzco». Las propuestas científicas de la revista buscaban abarcar la realidad de la región bajo diferentes disciplinas, aunque concentró sus esfuerzos en redimensionar los estudios históricos; de ahí que acogieran también colaboraciones de miembros del

antiguo *Centro Científico del Cuzco (CCC)*.<sup>3</sup> A través de sus páginas se difundieron recientes investigaciones de alumnos, graduados y docentes sobre folklore, literatura y música quechuas, monografías etnográficas sobre prácticas religiosas, fiestas, alimentación y vestimentas de las comunidades campesinas; y trabajos acerca de la organización laboral y el régimen de propiedad de las mismas (López Lenci 2004: 698).

Luis Valcárcel y Félix Cosío —jóvenes abogados cuzqueños, protagonistas de la Reforma— plantearon la necesidad de legalizar el régimen de propiedad colectiva para impedir las crecientes usurpaciones de tierras practicadas por los terratenientes de la región, revalorizando de esa forma la organización comunal. Según los jóvenes abogados, existía la necesidad de reglamentar la aplicación de justicia en los casos de criminalidad indígena y de levantamientos campesinos, para lo cual proponen que se dicte un código especial para las sublevaciones, la conducción bilingüe de los juicios, y la presencia de jueces con «altas calidades morales». Empieza así a construirse un proyecto de modernización de la emergente burguesía agrario–comercial (Glave 1979: ix). La tesis de Valcárcel, *La cuestión agraria en el Cuzco*, presentada en 1914 para optar el grado de Bachiller en Ciencias Políticas y Administrativas, y escrita bajo la asesoría de Giesecke, suscribía la noción básica del liberalismo al reclamar la industrialización del sector agrícola regional y la educación técnica como medio de integración de los sectores populares al proyecto progresista. Los intelectuales cuzqueños concentran sus reflexiones entre 1910 y 1920 en torno a «la crítica del atraso de la organización económica, el reclamo de medidas descentralistas y el fin del control gamonal de la política local» (Rénique 1987: 17).

---

<sup>3</sup> El CCC (1897–1907) difundió el proyecto de desarrollo de la élite terrateniente, ya que las sucursales de casas comerciales extranjeras se iban convirtiendo en una amenaza con su poder económico en rápido crecimiento. Hacia 1890 va surgiendo una conciencia de defensa de la economía local, evidente en una serie de estudios sobre geografía regional que publica la revista del CCC, en los que se discuten las posibilidades de explotación racional de las riquezas naturales y de la colonización de la selva (Rénique 1980: 41–52).

En efecto, muchos de los estudios universitarios sobre la realidad regional respondieron a la necesidad de resolver el contraste entre la formación del latifundio en el campo y la formación de una élite liberal urbana en contacto creciente con el debate sobre la modernización. Estos estudios estuvieron orientados por un modelo de modernización liberal que contemplaba la reforma del régimen de propiedad de la tierra, la división de los grandes latifundios, la enajenación de los bienes rústicos de la Iglesia, el cultivo intensivo, la introducción de nuevos cultivos, y el uso de maquinaria, según lo expone Luis E. Varcárcel en «La cuestión agraria del Cuzco» (*Revista Universitaria*, nº 9, pp. 16–38); así como la construcción de vías de comunicación, el fomento de la inmigración y llegada de capitales, la creación de nuevas necesidades de consumo y la instrucción de los campesinos, siguiendo a Giesecke en su «Estudio económico del departamento del Cuzco» (*Revista Universitaria*, nº 3, pp. 26–45).

El grupo que editó *La Sierra* —integrado por Luis E. Varcárcel, Félix Cosío, José Uriel García, Rafael Aguilar, Miguel Corazao, Humberto Luna, Francisco Tamayo, José Mendizábal y Luis Rafael Casanova— se presentó desde el primer número de dicha revista como la personificación del potencial científico del Cuzco, considerándose a sí mismos como los sujetos renovadores del periodismo cultural, decisivos dentro del campo intelectual de la región:

[«Hacia adelante», 1910:] LA SIERRA, órgano de la *Asociación Universitaria* del Cuzco, quiere encarnar la potencialidad intelectual del Departamento i ser la fiel cristalización de las energías i vigores que hasta hoi han venido consumiéndose en un aislamiento frío e insignificante, símbolo de grave clorosis que amenaza palidecer nuestro pensamiento regional. Fuerzas aisladas, rayos dispersos, voces solas i desfallecientes, hánse manifestado en nuestro medio ambiente i debatídose con afán en el campo estéril de los fracasos, epílogo triste reservado a los organismos faltos de unidad i concentración de energías que caen allí donde se necesita la acción común, la convergencia de actividades i la armonía de esfuerzos (*La Sierra*, nº 1, p. 1).

En resumen, propusieron la cohesión de la élite intelectual a través de una campaña que dotara de prestigio al pasado, vulgarizara el debate científico hasta antes reservado a grupos hegemónicos y revisara los tópicos regionales. Llegado el momento, apoyaron también la iniciativa de la *Revista Universitaria*.

Con todo, la apuesta historicista de esa renovada intelectualidad cuzqueña estuvo vinculada al proyecto historiográfico de José de la Riva-Agüero, quien ya hacia 1910 se había manifestado a favor de la integración del período colonial y del imperio incaico en los estudios históricos, sustentando la modernidad nacional en la reconciliación con el pasado colonial. Y dado que a raíz de los sucesos de la Reforma Universitaria se habían tendido puentes entre el maestro limeño y los intelectuales cuzqueños —hacia 1912 Riva-Agüero llegó por primera vez al Cuzco, convertido en viajero limeño, como parte de su peregrinación a la sierra peruana, y tuvo una gran acogida entre la generación cuzqueña que patrocinó la mencionada reforma de 1909 (López Lenci 2005: 19)—, la respuesta de estos se expresará rápidamente en otros parámetros: no se trata solamente de la recuperación del Cuzco colonial y del Cuzco imperial incaico, sino sobre todo, de posibilitar el 'resurgimiento' del pensamiento andino. El plan cuzqueño buscaba demostrar que dicha intelectualidad cuzqueña caminaba acorde al movimiento científico contemporáneo y perseguía la aplicación práctica de los estudios académicos a la realidad. Ello comprendía, en ese sentido, fomentar el desarrollo prioritario de ciertas disciplinas, como la historia, la arqueología, la etnografía, la sociología peruana y el folklore. Dicha respuesta cuzqueña se habría urdido con el impacto causado en el medio regional por la llegada durante la década de 1910 de las expediciones de la Universidad de Yale para *National Geographic* (López Lenci 2004: 699).

#### **4. En el marco de las 'ruinas' del Cuzco**

A nivel institucional apreciamos los efectos del surgimiento de Machu Picchu como un punto de confluencia, en la medida que articula la renegociación del rol de las instituciones culturales; sobre todo a partir de la fundación en 1913 del Instituto Histórico



del Cuzco, que reunirá a los miembros de dos generaciones cuzqueñas (el grupo de *La Sierra* y del Centro Científico del Cuzco). La revista *Nuestra Historia* —de la cual solo pudo editarse un primer número, dedicado al rescate de la revolución de Pumacahua de 1814 y de un prócer cuzqueño olvidado de la Emancipación— será elemento central del mencionado Instituto. Precisamente, también la fundación en 1916 del Centro Nacional de Arte e Historia —cuyo programa aspiraba a redefinir el carácter de la literatura nacional— editará la revista de literatura y arte *Estudios* (1917), proyecto de la generación más joven, integrada por los hermanos Cosío, Luis E. Valcárcel, Uriel García y Rafael Aguilar. La redacción de la revista demandaba «un mayor esfuerzo para desprenderse del gusto fácil de la imitación, sinó calco, de modelos exóticos» (*Estudios*, n° 1), además de denunciar la ausencia absoluta de temas locales en la literatura peruana.

Los intelectuales cuzqueños, pues, se empeñaron en desarrollar la tesis del carácter histórico del arte —el arte revela el 'alma de su época'— adjudicándole la facultad de reconstruir y de revivir sociedades desaparecidas; al punto que ciertas prácticas que relacionaban arte e historia —la cerámica, la arquitectura, la textilería, las tumbas y los cantares populares— se constituirán en los caracteres primordiales de la historia cultural andina (López Lenci 2004: 699). Así lo muestran estas líneas de Félix Cosío, en su artículo «El pasado a través del arte» (marzo, 1917):

I de la civilización de nuestro Tahuantinsuyo qué hubiéramos podido saber fuera del monótono relato de la sucesión de los emperadores i de sus metódicas conquistas, si en sus edificios i en su cerámica no hubieran inscrito sus artistas las diferentes escenas de la vida del Imperio (el ceremonial de la Corte, la labor de los campos, los sacrificios religiosos, los bailes populares). [...] un dibujo o relieve de asunto religioso, no sólo testifica la forma con que lo revestían a su Dios sino también los sentimientos que para él tenían (sentimientos de veneración, amor i gratitud); una figuración necrológica nos suministra datos sobre las ideas que tenían acerca de la muerte; igualmente, en la pintura de un episodio guerrero no sólo se puede apreciar la forma en que se combatía, sino que vislumbraremos, entre lo que se debe a la

creación del artista, el concepto que se tenía en su tiempo del heroísmo i del amor a la Patria (*Estudios*, nº 1, pp. 8–9).

Los letrados de la 'Escuela Cuzqueña' —la 'generación de la Reforma de 1909', al decir de Francisco García Calderón— anuncian el destierro de la ininteligibilidad del enigma histórico andino, para reconstruir la vida cotidiana y la sensibilidad colectiva del hombre peruano antiguo; sin embargo, el discurso reconstructivo estará tejido por una escritura que recorre y modela el cuerpo de la ciudad como un espacio 'en ruinas'. De este modo, se evidencia un cruce de coordenadas temporales: la primera es la que remite a un pasado glorioso y poderoso narrado como un remoto 'reino fantástico' pre-inca e imperial incaico; la otra, es aquella que corresponde a la temporalidad de los sujetos observadores, el presente del deterioro, del abandono, de la pobreza y de la falta de higiene. Así, el discurso combina una temporalidad inscrita dentro del lenguaje de la evocación, y otra, la del presente, dentro del lenguaje descriptivo.

Las ruinas del espacio urbano abarcan tanto los ámbitos públicos y privados como los abiertos y cerrados: las calles, casas, paredes, puertas, ventanas, balcones, salones aristocráticos,<sup>4</sup> así como las bibliotecas<sup>5</sup> y galerías de arte conventuales. Este discurso solo puede construirse desde la problematización del acto de desciframiento: la imposibilidad de la traducción histórica de los caracteres prehispánicos del cuerpo urbano que a su vez provocan admiración e interrogantes, tiene como correlación simultánea una

---

<sup>4</sup> Aguilar describe en «De la edad pasada» (1917): «[...] moblajes i artefactos de tiempos virreinales, | retratos de los viejos i damas principales, | lujoso clavicordio | i rota lira. | [...] la evocación que mentalmente me hizo | vivir en compañía de las difuntas vidas» (*Estudios*, nº 2, pp. 13–16).

<sup>5</sup> Zeta detalla en «La paz conventual» (1917): «[...] Las estanterías de la Biblioteca llenas de viejos mamotretos, infolios i cricones, despiden un acre olor de vejez i cada libro polvoriento parece que se quejara de cansancio. Ahí está la ciencia de los mejores tiempos, cuando la Iglesia fue depositaria del humano saber [...]. Hoi esos libros, que con pena se están en su sitio, roídos por la polilla, ya no sirven para el grato esparcimiento del alma que busca la verdad» (*Estudios*, nº 1, p. 13).

lectura de la ruina urbana presente, que pareciera metaforizar el fracaso interpretativo de la propia historia. Un ejemplo de este discurso es el texto de José Antonio Román, «Hatunrumi» [1917], en el que la gran muralla del *hatunrumiyoc* es convertida en la alegoría de la historia cultural peruana, entendida como un gran 'lienzo' cuyos hilos no son manejables por el sujeto letrado y, por tanto, solo puede traducirlo a través de la imaginación. Reconstruir la historia es imaginarla, pero el acto imaginativo confronta al sujeto, en su recorrido por la ciudad del Cuzco, con la magnificencia del *hatunrumiyoc* y su convivencia con una «tosca pared de piedras mezcladas con barro»; así como con la fineza de la puerta incaica de Wirakocha y con la «humilde i sucia calle» de Chokechaca donde está ubicado el monumento arqueológico. Caminar por las calles, recorrer el cuerpo de la ciudad en sus piedras, muros y monumentos es dibujar, escribir e imaginar entre ruinas históricas y físicas:

[«Hatunrumi» :] Empecé a andar por la callejuela tortuosa i empinada de Hatunrumi, la piedra grande.

[...] De súbito, prosiguiendo mi paseo vi alzarse ante mí, una maravillosa muralla de bloques verdosos, irregulares, sólidamente asentados como para resistir la injuria de los siglos. [...] Remiré largo tiempo ese muro contando una a una sus piedras, siguiendo afanoso sus líneas angulosas o curvas i palpé su simétrica convexidad. [...] varias veces, en mis divagaciones durante los crepúsculos vespertinos, me he detenido extasiado delante de esos admirables bloques tan bien concertados que desafían toda indagación acerca del misterioso engarce que las unió a prueba de los embates de las furias humanas. [...] Un influjo mágico, algo así como una especie de encantamiento, ejercían sobre mí esas piedras de remota edad para tenerme suspenso ante ellas. En un repentino raptó de mi imaginación, con ayuda de ese muro, osé reconstruir el edificio tal como suponía yo que debió ser.

[...] Casas ruinosas, paredes que estaban a punto de caer, viejísimas puertas i balconillos carcomidos, adornaban ambos lados de la calle que se alargaba por una áspera cuesta. Unos trabajadores partían piedras para canalizar el riachuelo. Más arriba, sentada sobre peñas, unas indias lavaban sus ropas. Sobre

el paisaje caía una lluvia menuda, desapacible, abrumadora [...] (*Estudios*, nº 1, pp. 3–4).

Es paradigmático que entre el paisaje urbano en ruinas las figuras humanas corresponden al sector obrero urbano, indígena y mestizo, sector al que se le atribuye la obstaculización de un desarrollo moderno. Pero el discurso de las ruinas también alcanza al sector aristocrático y permite desarrollar analogías entre la desaparición de familias aristocráticas regionales con la ruina histórica nacional después de la Guerra del Pacífico (1879–1883). De manera que la historia familiar de la élite es convertida en la gran alegoría de la historia nacional republicana, siguiendo un mismo cauce discursivo, el de la desintegración, como en este fragmento de relato —«El Páramo» (1917), de Angel Vega Enríquez— que ubica el año de 1884 como el más aciago del Perú republicano:

Mas ai: si por el contrario, perdida la fê i muerta la voluntad abre la voráGINE del desaliento sus monstruosas fauces i devora i lo sepulta todo; entonces la realidad se torna en tormentosa pesadilla macabra. Todo rueda al abismo; valores sociales, derechos, deberes, respetos, prestigios, autoridad, lei, en fin, la suma de resortes vitales de la convivencia ciudadana. Es la hora del caos. (...) Mi familia, como otras de las pocas que formara el patriciado huancavelicano, fué arrasada i disuelta por el Ciclón aquel de la disolución nacional a lei de furente e implacable guerra civil, brotada, a modo de gangrena, del seno mismo de la devastación operada por el invasor. Turbas inmensas de forajidos, ébrias de alcohol, sedientas de exterminio, so pretexto de defender el orden público, o subvertirlo, es decir, a nombre del gobierno o de la revolución, se entregaron al pillaje i al saqueo de la propiedad privada, en todo el territorio nacional, especialmente en las pobladas i feraces comarcas de la vasta extensión de la sierra, desamparada i olvidada, aun ahora mismo, por los poderes centralizadores (*Estudios*, nº 2, p. 3).

Se aprecia, entonces, que el núcleo constitutivo del discurso del grupo intelectual emergente cuzqueño es el propio enfrentamiento con el fracaso del proyecto poscolonial del siglo XIX, con la

devastación económica y social de la guerra con Chile, y con la imposibilidad de una comprensión integral de los cimientos sobre los cuales quiere reconstruirse la nación. Pero también, en 1917, esta élite ve en los sucesos de la Primera Guerra Mundial la oportunidad para inventar una patria rebuscando en el pasado andino y puede apologizar a favor de las condiciones originales del Cuzco para dirigir la campaña reconstructiva. La ciudad recoge una serie de epítetos como «jardín encantado», «huerto de ensueño», «la ciudad de los ensueños», «tierra mirífica i pródiga en grandezas», y es convertida en el espacio de una «civilización prodigiosa», en el que «surgieron razas bizarras como la quechua que vació su espíritu en troqueles homéricos» que construyó el Cuzco y Machu Picchu; edificó el Ccoricancha, los palacios admirables de Ccolcampata y Hatunrumiyoc, y «fortalezas ciclópeas como las de Ollantaitambo, Sacsaihuaman».

Para el periodista Carlos Ríos Pagaza, estos atributos, unidos a la herencia arquitectónica colonial, adjudican al Cuzco la calidad virtual de ser una «nueva Atenas», si es erigida como el centro de creación de una nueva estética y como el núcleo de donde se origine la modernidad peruana. Este espacio lograría una síntesis temporal entre el Cuzco antiguo de los palacios, de las fortalezas, de los museos y pinacotecas, y el Cuzco nuevo de la industria, el comercio y el turismo, aunque el deseo de progreso económico parece depender de la fijación en el imaginario del poder estético de la «ciudad de los ensueños»:

[«1821–1917»:] Que suene con nuevos sonidos la armonía dilecta del caramillo pánico, derramando en los espíritus tristes la dulzura de un sollozo que se convierte en risa y carcajada que es un himno de amor. Que se oigan versos cristalinos i multisonantes llenos de la púrpura de los ensueños, de azules ilusiones, de fiesta de flautas, halagos de ruiseñor i encantos de mujer; mientras la ciudad nueva se baña en un océano de luz i sus ventrudos edificios rasgan el cielo i sus chimeneas enhiestas echan volutas cenicientas i hai vocinas que ensordecen, vocerío, ruido de carruajes, jaderar de locomotoras del Panamericano que desde Nueva York llegan trayendo pasajeros que ávidos de poesía vienen en pos de la ciudad vieja (*Estudios*, n° 2, pp. 32–33).

## 5. Nuevas fronteras intelectuales y nuevos letrados

Durante la década de 1910 la ciudad del Cuzco se caracteriza por ampliar sus fronteras intelectuales a partir de la confluencia de un imaginario cultural innovador y el proyecto liberal de modernización económica. El proceso de la Reforma Universitaria que incorpora al recién llegado rector Giesecke (Valcárcel 1981), traduce la maduración de pulsiones imaginarias de los grupos emergentes regionales, que posicionan el 'incaísmo nativista' como fundamento de la reconstrucción del sistema cultural peruano.

El debate sobre el rol de las universidades de provincias, y especialmente el de la Universidad del Cuzco, se articuló como una respuesta al proyecto limeño de exclusión de las élites regionales. La *Revista Universitaria* registrará con intensidad el debate cuzqueño sobre los efectos de la centralización de la educación universitaria, evidenciada por el proyecto de eliminación de las Universidades Menores (regionales) de Alejandro Deustua, Manuel Vicente Villarán —manifestado en su discurso «Las profesiones liberales en el Perú» [1899] en la Universidad— y de Luis Miró Quesada —en su artículo «Diario de los Debates de la Cámara de Diputados» [Lima, 1909]. La revista cuzqueña será la plataforma de elaboración discursiva del regionalismo, que fue entendido como agente estructurador de una 'conciencia regional' que debía ser el fundamento de la nación alternativa en ciernes (López Lenci 2004).

Se había abierto así una disputa entre las élites peruanas por la hegemonía en la dirección del proyecto moderno de nación. El proyecto limeño no solamente excluye la interculturalidad sino que considera a la diversidad étnica como un lastre que es necesario eliminar a través de la educación homogénea, tal como lo precisa Deustua en «El problema de la educación nacional», citado en dicha revista por César Antonio Ugarte, en «Las Universidades Menores»:

[1917:] que "la conciencia nacional no puede formarse si la gran diversidad de factores étnicos que por desgracia constituyen nuestra sociedad, no reciben una dirección de *una clase*

*educadora* animada de idénticos propósitos y decidida a seguir las mismas vías, en virtud de *una cultura superior común*" ([cursivas añadidas] *Revista Universitaria*, nº 21, p.15)

El regionalismo en la década de 1910 surge alrededor de cuatro ideas centrales: la valoración de la originalidad de la cultura de cada localidad, la defensa de los intereses locales sin anteponerlos a los intereses nacionales, el estudio de los problemas regionales, y el fomento del progreso de las respectivas regiones (*Revista Universitaria*, nº 21, pp. 13–15). Estas ideas serán sistematizadas en una serie de investigaciones patrocinadas por la Universidad del Cuzco y que afincaban su justificación en la historia, la naturaleza y en las ciencias sociales. Las investigaciones recogían y clasificaban hechos históricos, geográficos, etnológicos y económicos característicos de la región; registraban continuidades, explicaban las diferencias regionales, y fijaban los límites de lo regional en un espacio o núcleo histórico unificador de imaginarios culturales e intereses.

Este esfuerzo cultural se organizó en torno al objetivo de invertir la estrategia discursiva centralista y trasladar una posible dirección político-cultural de la nación peruana moderna hacia la urbe del Cuzco. La ciudad cuzqueña recuperaría una hegemonía perdida a partir del reconocimiento político de la existencia de una pluralidad de centros históricos regionales (Cuzco, Arequipa y Trujillo) con sus respectivas instituciones académicas y tradiciones, y la promoción de la investigación científica.

En 1922 los intelectuales cuzqueños presentan la primera propuesta de una nueva cartografía cultural, la primera del siglo XX en el Perú, planteada así por Félix Cosío en «La misión social de la Universidad del Cuzco» (López Lenci 2004):

I cuando esta Universidad se halla en estas condiciones, cuando ha llevado i puede llevar en mayor escala esta labor esencialmente de cultura nacionalista i de adentramiento regional, se le quiere hoy restar algunos de sus atributos importantes i alentar contra su vida, en nombre de una alta selección espiritual hecha en sólo un centro, cuya influencia no puede esparcirse ni relativamente *en un país extenso i variado como el nuestro, que necesita, antes que la*

*quintaesencia de sabios profundos o de especialistas reconcentrados en una urbe soberbia, modestos órganos del pensamiento distribuidos en los principales centros tradicionales, que estén en contacto inmediato con las necesidades de las regiones e infundan a la masa gris de sus poblaciones el aliento de cultura que dignifique la vida i abra nuevos i amplios horizontes a las aspiraciones de la colectividad ([cursivas añadidas], Revista Universitaria, n° 36, p. 26).*

La propuesta de un sistema educativo alternativo en el Perú dentro de un nuevo sistema cultural supone el descentramiento o multiplicación de centros, que articule la participación conjunta de ambos tipos de universidades, de la 'Mayor' (capitalina) y de 'las Menores'. Para los intelectuales cuzqueños, la nueva universidad debería cumplir tres objetivos modernizadores: el científico que vincule la difusión de la investigación internacional y la formación de una «ciencia nacional» mediante el estudio del territorio, de las historias y de las instituciones del país; el objetivo profesional, que adaptaría las condiciones de la actividad económica del país a las necesidades de cada región; y el objetivo educativo, por el cual se formaría una moderna élite nacional.

La innovación educativa que generaría este proyecto de modernización cultural alentado por letrados, periodistas y catedráticos, situaba a la ciudad del Cuzco en un rol dirigente, pues le daba a aquella el carácter de voz traductora y difusora de las pulsiones históricas de esta. La urbe letrada asume la función de *medium*, es decir como la voz traductora y unificadora de las voces 'interiores y remotas' que alberga la estructura urbanística y pétrea de la ciudad, conceptualizada a su vez, como el laboratorio donde se ensayaría la creación del 'nacionalismo histórico' (López Lenci 2004).

El laboratorio cultural como empresa de nacionalismo histórico emprendido por los cuzqueños letrados, enarbola la tesis del mestizaje como problema nacional de raza y cultura, al proponer que la nación peruana no sería viable si la coexistencia en una misma individualidad de dos elementos étnicos ('voces') es conflictiva y mutuamente destructiva. Frente a ello, la creación del



nacionalismo en el mundo andino contendría la virtualidad de restaurar el equilibrio perdido desde la invasión occidental. Al trabajo de investigación científica sobre la tradición indígena y la tradición hispánica colonial desarrollado por la universidad andina, se le adjudica la función de *medium* del pasado, y por ello se constituye modernamente en el laboratorio de la reconstrucción nacional. Para la generación cuzqueña de la Reforma Universitaria, la posibilidad de la nación moderna supone posibilitar la reconciliación del proyecto modernizador con las tradiciones heterogéneas (Cornejo Polar 1994) y discontinuas que conviven en el cuerpo histórico y social de las regiones. La reconstrucción de la nacionalidad se erige así sobre los fundamentos étnicos y culturales de historicidades disímiles y discontinuas:

De ahí que la tendencia innovadora, desde hace un siglo, proclamase la improvisación de nuevos factores i nuevas influencias para reconstituir la nacionalidad, como si ésta pudiera ser súbita obra de voluntades efímeras, i no la lenta i compleja creación histórica, en que los elementos concurrentes de raza i cultura, han tenido que amalgamarse bajo la paciente i fuerte presión del medio americano i del tiempo, supremo fecundador de frutos sociales (*Revista Universitaria*, nº 36, p. 7).

En la década de 1920 inventar modernamente la nación adquiere el significado de una misión específica, la de reconstruir una historia que debía probar la continuidad de la existencia colectiva peruana, de una memoria común. El 28 de julio de 1921, con motivo del centenario de la Independencia, *La Sierra*, en su Editorial «Después de una década», ratifica la vinculación entre arte, ciencia y nacionalismo; y anuncia el paso del período de la investigación al de proyección social. Los nuevos maestros postulan la urgencia de la difusión del saber científico fuera del enclave académico, cuyo precedente ya habían sentado revistas como *La Sierra*, *Nuestra Historia* y *Estudios*, y la «[*La Sierra*, nº6:] progresiva modificación de éste (realidad) por el esfuerzo doctrinario y por la crítica de los sistemas puestos en práctica en las diferentes ramas de la organización social» (López Lenci 2004).

El proyecto de reconstrucción de la nación tiene una matriz generativa de carácter estético pues se basa en el discurso de la sugestión histórica, que imagina una conciliación temporal entre el grandioso y perdido pasado 'imperial' andino y el anhelado porvenir moderno, la que tendría el efecto articulador de la nacionalidad. Esta narrativa de lo nacional se consolida paulatinamente en el imaginario de la generación cuzqueña de 1909, cuando las élites letradas organizan, en diferentes ámbitos de la cultura y la acción política, una obra de reconstrucción histórica a partir de memorias fragmentadas y discontinuas, pero cuyos trazos y evidencias materiales empiezan a descifrarse sobre todo a partir de las excavaciones arqueológicas en Machu Picchu. Para los letrados urbanos del Cuzco posibilitar el acceso al original núcleo de la patria, existente desde antiguo, significaba iniciar la fragua de la nación moderna y poscolonial. Sin embargo, la sociedad antigua privilegiada por los letrados, entendidos a sí mismos como herederos de la aristocracia inca, era la del Tahuantinsuyo porque le adjudicaban ser la época de mayor 'civilización' en el Perú.

La obra reconstructiva de 'sugestión histórica' fue vista como posible si se incorporaban nuevos significados al material que ofrecían los descubrimientos y estudios arqueológicos, la filología quechua, la literatura oral y el folklore regional (López Lenci 2004). Durante la década de 1920 se incrementarán significativamente en toda la región las excursiones a los sitios históricos, las expediciones en busca de nuevos lugares arqueológicos y las visitas frecuentes a los ya descubiertos. Estos viajes y trayectos de reconocimiento histórico y arqueológico eran también estéticos porque la traducción y reordenamiento de los nuevos fragmentos descubiertos y las evidencias develadas, eran organizadas por un trabajo evocativo e imaginativo. El *pathos* despertado frente a la visión de los restos arqueológicos, la comprensión de etnografías diversas, la invención/recreación de piezas musicales y dramáticas de raíz antigua, estimulaba a un *logos* que organizaba y sistematizaba datos históricos, arqueológicos, antropológicos y estéticos, para incorporarlos a un sistema de conocimientos.

El discurso de la sugestión integraba a la categoría estética como núcleo de los estudios históricos y arqueológicos, prestando

relevancia no solo a las obras de literatura quechua, sino sobre todo a las manifestaciones estéticas populares de la región. Uno de los proyectos más ambiciosos, dentro de la reestructuración del sistema cultural peruano, fue la pretensión de restaurar la literatura quechua a través del cultivo de dramas y comedias en aquella lengua, así como la reconstrucción de la música llamada 'incaica'. El Centro Nacional de Arte e Historia, que editó la revista *Estudios*, patrocinó simultáneamente la fundación en 1917 de la «Compañía Lírico–Dramática Incaica» dirigida por el compositor Calixto Pacheco. Sumado a ello, la música andina tendrá una funcionalidad moderna en la medida que se le adjudicó el poder de contener el significado de la unidad nacional. El poder articulador de lo nacional residía en la capacidad de la música de sugerir la idea y el sentimiento de continuidad histórica y persistencia espiritual de una territorialidad antigua pero cada vez más presente para los jóvenes universitarios cuzqueños, quienes escuchaban en diferentes piezas del folklore andino la «vibración de sagradas lenguas» que a su vez remitían a «un reino perdido» o a «una tierra por conquistar» (*Revista Universitaria*, n° 36, p. 26), esto es, la patria antigua, casi cien años después de la creación del Perú republicano.

## 6. A modo de conclusiones

La 'generación cuzqueña' de la Reforma Universitaria de 1909 provocó una empresa cultural de gran potencia y continuidad en la historia cultural del Perú del siglo XX, la cual se constituyó a través de espacios comunicacionales como las revistas culturales. Los discursos tuvieron como programa articulador la construcción de un proyecto de nacionalismo cultural basado en la idea de la continuidad y persistencia de una nación en el Perú por reinventar, reconquistar o recuperar. Las obras de arte musicales y teatrales asumieron la tarea de 'educación histórica' como eje de la reconstrucción de lo nacional, es decir, transmiten los datos que se consideran los más característicos del pasado remoto y glorioso de los incas, con el objetivo de despertar en el público la curiosidad por conocerlo. El *pathos* moviliza el interés y curiosidad de

muchos jóvenes por los estudios históricos, lingüísticos, arqueológicos, etnográficos referidos al mundo regional andino.

El proceso cultural de la década de 1910 entrará en una segunda fase durante la década de 1920, con el auge de las vanguardias literarias y culturales, cuando los presupuestos letrados de los intelectuales cuzqueños de la Universidad San Antonio Abad sean revisados críticamente por la omisión de los sectores populares y urbanos, especialmente indígenas, como sujetos políticos con demandas y agendas específicas. La evocación estética de los letrados cuzqueños ignoraba las pulsiones y dinámicas regionales atravesadas por el conflicto; sin embargo, las bases del proceso habían sido ya instauradas en el Perú desde una geografía de ruinas y letras, cuyos bordes y límites fueron movidos, traspasados y rediseñados.

## Bibliografía

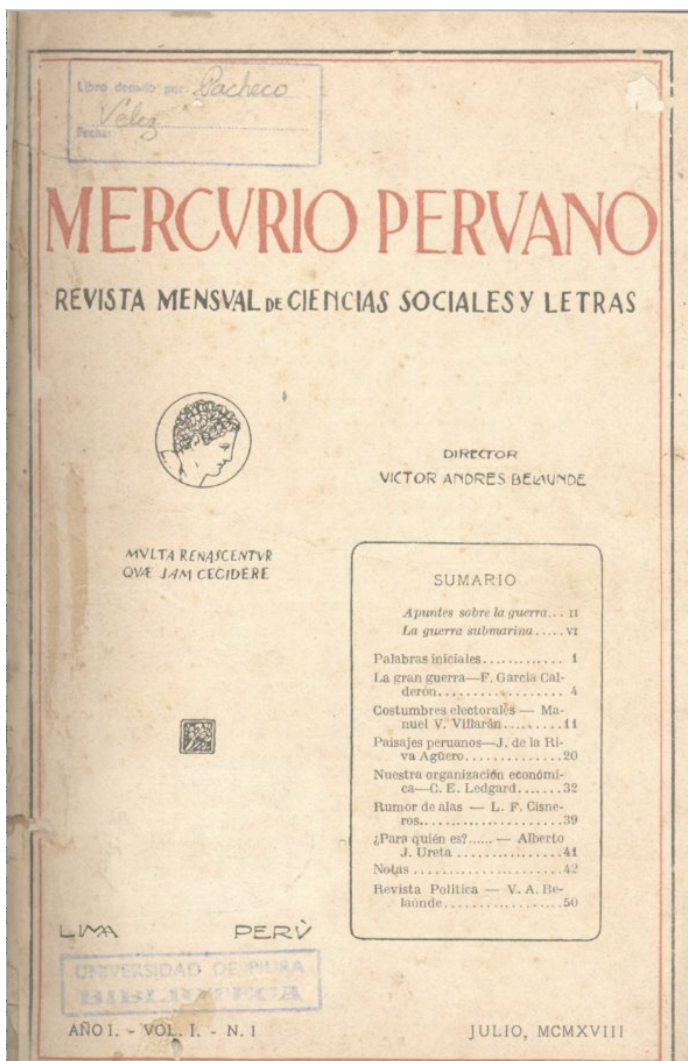
- (1910): *La Sierra*, n° 1 (enero).
- (1921): *La Sierra*, n° 6 (julio).
- (1914): *Nuestra Historia*, n° 1 (agosto).
- (1912): *Revista Universitaria*, n° 3 (diciembre).
- (1914): *Revista Universitaria*, n° 9 (junio).
- (1917): *Revista Universitaria*, n° 21 (septiembre).
- (1922): *Revista Universitaria*, n° 36 (marzo).
- (1917): *Estudios*, n° 1 (marzo).
- (1917): *Estudios*, n° 2 (agosto).

Cornejo Polar, Antonio (1994): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.

Flores Galindo, Alberto (1977): *Arequipa y el sur andino. Siglos XVIII–XX*. Lima: Editorial Horizonte.

Glave, Luis Miguel (1979): "Prólogo: El Cuzco en el primer tercio del siglo XX", *Debates Rurales* (=Aportes 1). Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas; i–xvi.

- López Lenci, Yazmín (1999): *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Editorial Horizonte.
- López Lenci, Yazmín (2004): "La creación de la nación peruana en las revistas culturales del Cusco (1910–1930)", *Revista Iberoamericana* 208/209, 697–720.
- López Lenci, Yazmín (2005): "El Cuzco y los viajeros del 1900: lugar, representación y conflicto", *Cuadernos de Literatura* 19, 12–23.
- Morner, Magnus (1979): *Notas sobre el comercio y los comerciantes del Cusco desde fines de la colonia hasta 1930*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rénique, José Luis (1987): "De la fe en el progreso al mito andino: los intelectuales cusqueños", *Márgenes* 1, 17.
- Rénique, José Luis (1980): "El Centro Científico del Cuzco (1897–1907)", *Histórica* 1, 41–52.
- Tamayo Herrera, José (1978): *Historia social del Cuzco republicano*. Lima.
- Valcárcel, Luis E. (1981): *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).



Fuente de la imagen: Sección Revistas de la Facultad de Humanidades  
en el Portal Digital de la *Universidad de Piura* (UDEP)  
<<https://revistas.udep.edu.pe/mercurioperuano/issue/view/8>>

## **La experiencia fundadora de la revista *Colónida* (1916)**

Alonso Rabí do Carmo  
*Universidad de Lima*

### **1. Albores y bases de la revista *Colónida***

La revista *Colónida*, a pesar de su breve existencia (un año, y cuatro números), marcó un derrotero importante en el campo artístico e intelectual peruano de mediados de la década de 1910, aportando un caudal de nuevas ideas y proclamando una estética más bien diversa, que contenía elementos tanto contestatarios (un claro espíritu antiacadémico) como decadentes (el flaneurismo, el dandismo y los paraísos artificiales) y, de una manera singular, una ansiedad por pensar la literatura y las prácticas artísticas dentro de los parámetros de la modernidad europea, que era el espejo ideal en el que muchos de nuestros artistas e intelectuales se miraban. Al mismo tiempo, la revista tuvo la intención de constituir un nuevo espacio para revalorar la tradición nacional, rescatando figuras olvidadas por la crítica oficial y, por otro lado, incentivó la apertura de un espacio para autores que provenían del interior del país.

Por un lado, *Colónida* reclama ideas nuevas, la necesidad de asumir posturas estéticas de corte más contemporáneo y mostrar en todo su esplendor una rebeldía juvenil, que dirigía sus baterías contra la rigidez académica y la filiación hispanófila sin cuestionamientos o un afrancesamiento demodé, anterior al simbolismo. No debe asombrar que las páginas de *Colónida* sirvieran no solo para rescatar figuras excéntricas y solitarias como el poeta Rocca de Vergalo o reivindicar a José María Eguren

—sobre quien pesaba cierta inexplicable indiferencia— sino también para atacar el conservadurismo de escritores como Ventura García Calderón. Sobre todo, huelga decir, las páginas de *Colónida*, más allá de su programático espantar al burgués, reclamaban renovación y una mirada menos solemne sobre la práctica literaria y sobre la imagen de quienes llevaban sobre sus hombros la tarea creadora.

Lo que funda *Colónida* no es, pues, asunto menor. Descontando la cuota de esnobismo y las reglas del dandi, limpiando el camino de gestos y poses, quedan las huellas de un intento por construir un ámbito escritural y artístico autónomo, capaz de mirar tanto a Europa como al Perú, de reconocerse partícipes de la tradición literaria occidental, pero sin descuidar las singularidades que provee el terreno propio. Estamos frente a una apropiación creativa de elementos artísticos y culturales europeos, a los que se les busca un acomodo relativamente armónico en el campo de lo nacional, aunque esta última categoría podría resultar algo difusa y resbaladiza.

No deja de ser ilustrativa, en tal sentido, la observación hecha por Luis Alberto Sánchez en relación con el núcleo de colaboradores de la revista y su adscripción a la provincia, en especial a Arequipa:

La tendencia de *Colónida* fue eminentemente provinciana y muy arequipeña. More, aunque puneño, se había educado en Arequipa de donde eran oriundos Aguirre Morales y Gibson Moller, así como Luisa La Valliere, César A. Rodríguez, Belisario Calle, Miguel Ángel Urquieta, todos ellos amigos y colaboradores de la revista. El propio Valdelomar había estado en Cusco y Arequipa años antes, con Alfredo González Prada, y regresó deslumbrado por las reliquias incaicas y el criollismo único de Arequipa (1981: 8).

## 2. Naturaleza y corte de *Colónida*

El año 1916 es, pues, el año en que se inscribe el nacimiento y la desaparición de *Colónida*. Queda por discutir su verdadera naturaleza: ¿fue un proyecto trunco? ¿un gesto pasajero? ¿una



generación, como querían algunos de sus miembros? ¿no fue ese fugaz paso por el mundo un retrato del verdadero rostro que tenía la literatura para los sectores hegemónicos? Es probable que muchas de las respuestas que podamos dar a estas preguntas confirmen la existencia de una sociedad frívola, mercantilista, desinteresada en grandes proyectos artísticos o culturales, una sociedad, en fin, que concebía los oficios creadores como actividades improductivas que de vez en cuando alteraban la vida placentera de la aristocracia limeña, inventora de una *belle époque* a escala: pequeña, excluyente, mediocre.

El provincialismo que le atribuye Sánchez a la revista no parece, sin embargo, coincidir con la propia percepción de uno de los miembros del grupo, Alfredo González Prada, en una carta que envía a Sánchez.<sup>1</sup> En efecto, en esa ocasión González Prada responde a la pregunta del crítico por la naturaleza de *Colónida*, inquirendo si se trata de un grupo, un azar, un movimiento o «¿Solo una revista?». Parte de la respuesta de González Prada es la siguiente:

[...] el colonidismo fue el estado espiritual de una generación: el eco, en la mocedad de 1916, de ciertas actitudes intelectuales y artísticas de Europa. De una Europa que ya no existía; pero que, como luz de estrella, nos llegaba rezagada en el tiempo (1981: 215).

En ese desfase temporal se encuentran algunos referentes cruciales, que van desde el simbolismo y lo raro en Rimbaud, Mallarmé o cierto Valle Inclán, la dicción de poetas como el uruguayo Herrera y Reissig y Lautreamont, hasta el ego desmedido de D'Annunzio o los ademanes dandis de Eca de

---

<sup>1</sup> Esa carta constituye un valioso documento por cuanto detalla con precisión muchas circunstancias asociadas a la formación, nacimiento y declive del proyecto *Colónida*. Sánchez le había remitido a González Prada un acucioso cuestionario en torno a Abraham Valdelomar y *Colónida* (Sánchez 1981: 207–231).

Queiroz. González Prada asegura, en tono confesional muy tajante: «Yo no tenía entonces sino lecturas europeas» y añade:

[...] vivíamos de espaldas a la realidad peruana, a los temas nacionales, al criollismo, al indigenismo. El mismo More, el que con mayores razones de antecedentes y talento podía haber traído una nota indigenista, era uno de los más europeizados en su cultura. Ciertamente, Valdelomar hacía «peruanismo» con frecuencia; pero era a espaldas del movimiento. *El Caballero Carmelo* y *La mariscala* son algo así como infidelidades al colonidismo (1981: 214).

*Colónida* fue, ante todo, una primera piedra que sin duda cimentaría otros proyectos. En su brevedad, como ya hemos señalado, tuvo un carácter fundador, una apertura a mundos sensoriales nuevos, a una sensibilidad que contaba de seguro con la enemistad abierta de los sectores más conservadores. *Colónida* fue juventud y atrevimiento, osadía intelectual, si se quiere; al mismo tiempo, se constituyó en un referente ineludible para hablar, después de terminada su breve existencia editorial, de la formación de una literatura de espíritu moderno y cosmopolita en el Perú.

Valdría la pena mencionar, siguiendo el razonamiento de Sánchez —y lo aclarado por Alfredo González Prada en la carta antes mencionada—, que la premisa según la cual el grupo de *Colónida* es el mismo grupo de intelectuales que establece su cuartel general en el mítico *Palais Concert*,<sup>2</sup> o el que fatiga la tertulia en la oficina de Abraham Valdelomar en el diario *La Prensa*, es falsa. Se trata de grupos muy bien diferenciados. La oficina de Valdelomar en *La Prensa*, era una especie de pascana para muchos intelectuales y escritores que llegaban allí a rendir admiración al 'Conde de Lemos' —seudónimo de Valdelomar—, quien recibía visitantes nacionales y foráneos todo el tiempo. De

---

<sup>2</sup> En la segunda mitad del siglo XVIII ya había cientos de *Salones-Cafés* en París. A la ciudad de Lima llegó esa moda, no obstante, hacia 1913, con la inauguración del *Palais Concert*, que imitaba al *Café de la Paix* parisino.

esas visitas, relata Sánchez, se forma una tertulia de la que participan, entre otros, César Falcón y José Carlos Mariátegui, quienes no fueron, ciertamente, parte de *Colónida*. El grupo que solía reunirse en el Palais Concert, por otra parte, era «más bien social y opiático» (1981: 9) y congregaba mayoritariamente a poetas y hombres de prensa, quienes al parecer —quizá no todos— tenían un horizonte común: la exploración del submundo limeño del consumo de opio. En todo caso, los nombres medulares del grupo *Colónida* aparecen en la antología *Las voces múltiples* [Lima: Casa Editora E. Rosay 1916]: Pablo Abril, Hernán Bellido, Félix del Valle, Antonio Garland, Alfredo González Prada, Federico More, Alberto Ulloa y Abraham Valdelomar, todos ellos, además, colegas en el diario *La Prensa*.

### 3. Fundación y significado de la revista *Colónida*

Un primer acercamiento a la revista *Colónida* debería tomar en cuenta las diversas opiniones críticas que existen alrededor de la fundación y el significado de dicha publicación, a fin de construir un balance de época para luego contrastarlo con discursos críticos posteriores e incluso recientes que refuercen lo que en esta línea es todavía para mí una intuición: su índole fundacional, su ánimo innovador, más allá de la espectacularidad y la performance esperadas en una poética pensada para *épater le bourgeois*. Entre esas primeras opiniones, quizá la más certera y por momentos mordaz fue la de José Carlos Mariátegui, cercano al grupo, pero no miembro de él y, eso sí, dilecto amigo y contertulio constante de Abraham Valdelomar.

Efectivamente, en ese libro medular, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928], Mariátegui dedica el análisis más imparcial y agudo de su tiempo en relación con la figura de Valdelomar y el sentido de la aventura emprendida por la revista *Colónida*. Cabe anotar que ninguna de las miradas críticas posteriores, incluso algunas muy recientes, se apartan demasiado de la lectura del maestro y amauta Mariátegui, que en este punto concreto ha sobrevivido con frescura el paso de los años.

Mariátegui no elude el carácter novedoso de la revista *Colónida*. Para él representó un reducto subversivo que desafió la rigidez

académica, el acartonamiento de la oligarquía y su retórica conservadora. A cambio de ello, «los colónidas virtualmente reclamaron sinceridad y naturalismo» (Mariátegui 2001: 282). Al mismo tiempo que pondera su rebeldía frente al *stablishment*, juzga las limitaciones del colectivo, entre ellas, su carácter en exceso heterogéneo y anárquico, que no logró cristalizar un proyecto artístico e intelectual de mayor organicidad y que al menos lograra configurar una tendencia. En palabras de Mariátegui, *Colónida* «agotó su energía en su grito iconoclasta y su orgasmo esnobista» (2001: 282).

La falta de organicidad o dirección de todo este caudal de energía creadora insurrecta y heterodoxa, no impiden, por suerte, que Mariátegui pondere un aspecto altamente positivo que el surgimiento del grupo puso en la escena literaria del país, para beneplácito de algunos y escarnio de otros:

La bizarría, la agresividad, la injusticia y hasta la extravagancia de los «colónidos» fueron útiles. Cumplieron una función renovadora. Sacudieron la literatura nacional. La denunciaron como una vulgar rapsodia de la más mediocre literatura española. Le propusieron nuevos y mejores modelos, nuevas y mejores rutas. Atacaron a sus fetiches, a sus íconos. Iniciaron lo que algunos escritores calificarían como «una revisión de nuestros valores literarios». *Colónida* fue una fuerza negativa, disolvente, beligerante, un gesto espiritual de varios literatos que se oponían al acaparamiento de la fama nacional por un arte anticuado oficial y pompier (Mariátegui 2001: 282–283).

Fue precisamente Mariátegui el primero en pensar *Colónida* no como una escuela sino como un movimiento y, más específicamente, como un «estado de ánimo» (2001: 282). Ese estado de ánimo tenía varios ingredientes que permitían, según sugiere Mariátegui, ser 'colónida' sin tener que pertenecer necesariamente a sus filas. Los ingredientes del modo *Colónida* eran varios y convergentes: un acendrado individualismo (mejor si acompañado de gestos iconoclastas), una reacción contra el hispanismo recalcitrante y un afán por la innovación. Ahora bien, ¿qué era lo que de acuerdo a Mariátegui unía a todos los miembros

del grupo? La frase que responde esta pregunta no admite dobleces: «Los colónidos no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo» (Mariátegui 2001: 282).

El poeta y catedrático Wáshington Delgado ensaya también una lectura del sentido y trascendencia de *Colónida*. Según Delgado es difícil perfilar el modernismo de *Colónida* como un movimiento completamente autónomo por cuanto algunas de sus líneas se confunden con ciertas vertientes del idealismo arielista, cuyos cultores se oponían a la prédica de González Prada, a quien los colónidas profesaban admiración. Sin embargo, a pesar de estas contradicciones y tensiones ideológicas, hay un rasgo que se debe resaltar en el trabajo del movimiento, que no es otro que «la insurgencia de la provincia» y el hecho de que logró desarrollarse «un acercamiento al *humus* natal que se prolongará fecundamente en la poesía y la narrativa posteriores» (Delgado 1984: 102).

Delgado señala también como aportes relevantes, a pesar de la brevedad de la experiencia editorial del grupo el hecho de haber conmocionado el ambiente literario nacional:

[...] por su pugnacidad, por su voluntad antirretórica, por su ardiente defensa de la libertad estética [...] La revista *Colónida* era obra de un pequeño grupo de intelectuales finos y rebeldes, depurados e iconoclastas (1984: 102–103).

Luis Loayza sitúa a Abraham Valdelomar como uno de los dos grupos principales de la llamada Generación del 900. El otro grupo, liderado por José de la Riva-Agüero, es claramente discrepante, por su filiación fundamentalmente hispanista. Precisamente Loayza remarca:

Riva-Agüero representaba entonces en la literatura lo que sería muchos años después en la política: un reducto de la reacción. Su primer libro, el *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) había sido, entre otras cosas, un manifiesto antimodernista (1990: 140).

El perfil fundador de la revista *Colónida* lo encuentra Loayza en otra circunstancia, que excede las rencillas personales y los enfrentamientos entre diversos grupos en el campo intelectual:

El grupo futurista, con todas sus virtudes, representaba, en literatura, un camino cerrado. Ya nos hemos referido a los gustos reaccionarios de Riva-Agüero; de otra parte, los poemas de Gálvez y los cuentos de García Calderón revelan el rápido agotamiento del modernismo peruano. En 1916 hacía falta otra cosa. *Colónida* es, sobre todo, el deseo de cambio, la búsqueda de una nueva sensibilidad [...] Con todos sus defectos, *Colónida* ocupa un lugar en la tenue tradición de nuestra modernidad (Loayza 1990: 142–145).

El distinguido crítico Marcel Velásquez señala con claridad los dos propósitos que guían el proyecto de la revista. Por un lado, constituirse en portavoces de novedades estéticas y artísticas; por otro, tender un puente hacia la propia tradición nacional. Esa doble orilla es fundamental para entender la aparición de *Colónida* y su intento de englobar lo europeo y lo nacional, de abrazar ciertas parcelas de la producción literaria nacional sin renunciar a un ánimo cosmopolita. Señala Velásquez:

La revista *Colónida* se distingue por la apropiación de signos portadores de la nueva sensibilidad modernista y una intensa adhesión a las literaturas francesa e italiana. Sin embargo, simultáneamente exhibe una preocupación por las novísimas voces de la literatura nacional y un afán reivindicativo de los poetas olvidados. Esta revista formaliza el fenómeno de intelectuales marginales conquistando el centro de producción de los discursos culturales (2002: 12).

No es difícil coincidir con esta mirada global sobre las preocupaciones de *Colónida*, porque estas se transparentan desde el partidor. El primer número de la revista, por ejemplo, ofrece en sus páginas iniciales una nota de Alberto Ulloa Sotomayor titulada «Una gloriosa página de la literatura nacional» en la que se recuerda, en traducción del francés, la carta de apoyo y pedido de solidaridad firmada por relevantes intelectuales franceses en favor

del poeta Nicanor Della Rocca de Vergalo (Lima, 1846 – Argelia, 1919), ex-combatiente del 2 de Mayo y diplomático peruano en París que perdió cargo y salario al estallar la Guerra del Pacífico, hecho que lo fue hundiendo paulatinamente en la miseria, como recuerda Estuardo Núñez (1997: 148).

Della Rocca de Vergalo fue un poeta de estirpe romántica que, según el retrato de Núñez, se da maña para alejarse de las modas parnasianas y poner sus banderas en la condición de poeta innovador, como gustaba llamarse a sí mismo. La mayor parte de su obra, publicada en francés, es de tema nacional, con especial acento incásico. Núñez anota que «fue casi desconocido o ignorado por sus compañeros de generación» (1977: 147). La nota de Ulloa reivindica a Della Rocca de Vergalo como un «extraño y convencido profeta de muchas innovaciones y aspectos de la poesía modernista» (1981, *Colónida* n° 1, p. 3).

El rescate de Della Rocca de Vergalo tiene en ese sentido muchas conexiones con el espíritu de *Colónida* que traza Velásquez (2002). Su condición de poeta marginal y romántico, de ex combatiente que sobrevive a hondas penurias en Europa y, finalmente, figura cuya protección invocan entre otros Víctor Hugo, Sully Prudhomme, Stephane Mallarmé o Alejandro Dumas hijo, fueron tendiendo un puente seguro hacia la admiración de la generación modernista peruana y especialmente la del propio Abraham Valdelomar, director de la revista y, al igual que el poeta paría, ferviente hacedor de textos que se movieron dentro de la temática inca.

La reivindicación de este poeta tiene asiento, pues, en uno de los pilares fundamentales del proyecto *Colónida*: su necesidad de fijar hitos en la construcción de la tradición literaria nacional, su exigencia de establecer vasos comunicantes y construir, aun involuntariamente, una genealogía.

Ese sentido de lo nacional es bastante pronunciado en la revista *Colónida*. Si se revisan los índices de los cuatro números que aparecieron en 1916, se puede notar la búsqueda de un equilibrio entre la producción contemporánea de autores pertenecientes o cercanos a la generación de Valdelomar y el rescate de autores que sin suda deben integrarse al canon literario. Pero hay otra

dimensión en la revista, declarada por el propio Valdelomar, y en esa dimensión la seriedad es una excentricidad que *Colónida* no va a consentir. Mónica Bernabé indica:

*Colónida* inicia la batalla contra lo que hasta el momento constituía la cultura oficial. Es cierto que en la experiencia de colonidos y colonidistas es posible avizorar múltiples debates. Pero entre todos ellos es preciso destacar que el debate del grupo que acaudilló Valdelomar apuntó directamente a la causa de la administración de justicia literaria, señalando, en especial, el ejercicio de la función de censor. Lo que *Colónida* viene a jaquear son los modos y los ámbitos en que se decidían las consagraciones literarias en la ciudad letrada limeña (2006: 150).

Esto evidencia la apuesta de la revista *Colónida* por constituirse un espacio autónomo e incluso alternativo al circuito convencional de consagración literaria establecido en Lima. Por primera vez, acaso, una edición periódica de carácter literario y artístico se plantea problemas como los vinculados a una relación con los lectores y al hecho de ingresar al mercado y a la economía de la producción cultural, además del afán de traerse abajo el sistema de legitimidad que funcionaba regularmente en el ámbito capitalino. Dicho de otro modo, *Colónida*, incluso no llegando a ser una publicación que destacara necesariamente por la calidad de su escritura, como sugiere Luis Loayza (1990), aporta nuevos criterios a la construcción de la idea de lo literario en la plaza limeña, así como sus formas de valoración y validación. La audacia de *Colónida* debe medirse también por el hecho de haber roto los cauces de elitismo y de origen aristocrático que regían en buena parte del campo intelectual peruano. En su penetrante ensayo *Los muros invisibles*, el crítico Peter Elmore formula esta observación:

Resulta casi inevitable, cuando se piensa en la frágil *belle époque* peruana, aludir a un célebre sorites de Valdelomar: «El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert y el Palais Concert soy yo». El modernista tardío que se permitió esta irreverencia ingeniosa no pertenecía a



ninguna de las antiguas familias limeñas. En rigor, ni siquiera a una reciente: era un mestizo provinciano que adoptó ante los letrados ciudadanos la pose arrogante del hombre cosmopolita. El suyo fue el gesto de quien asumió una modernidad ideal, paradigmática, ante un medio que percibía excluyente y lastrado por rancias convenciones de casta (2015: 37).

Esa oposición al sistema de castas que regulaba la actividad intelectual y académica de Lima explica una de las maneras en que se ha visto a *Colónida* y sus militantes: como un foco de resistencia frente a la Generación del 900, liderada visiblemente por Ventura García Calderón (a quien Federico More critica acremente desde las páginas de *Colónida*) y José de la Riva-Agüero. Algunos como Sánchez, incluso, llegaron a usar el término «herejía antinovecentista» (1981) para referirse a esta conducta. En tanto, Eva Valero anota:

Los escritores de este cenáculo se formaron literariamente en el momento de la belle époque: el tiempo de los modernistas latinoamericanos y de los simbolistas franceses, del impresionismo, el gusto decadente y el lirismo dannunziano (2007: 79).

Valdelomar, como sugiere Susana Santos, por otra parte, «testimonia la presencia de una incipiente burguesía limeña, que se apropia literariamente de los boatos aristocráticos que la ciudad modernizada de Leguía sabrá materializar» (2006: 16).

#### **4. Comentarios finales**

El impacto de la revista *Colónida* debe mucho a la actitud rebelde y la posición frontal contra ciertos ademanes conservadores en el terreno literario y artístico. Cabe recordar aquí que diez años después de la breve aventura de *Colónida*, surgiría otra publicación, esta vez ideada y dirigida por José Carlos Mariátegui, premunida no solamente del mismo espíritu iconoclasta y cosmopolita, sino además dotada con la condición de constituir un poderoso núcleo intelectual: la revista *Amauta*.

*Colónida* fue un impulso de cambio que quizá no cristalizó un proyecto de envergadura notable en lo estético o lo literario, pero que fue esa necesaria primera piedra que otros debieron tomar como posta para dar vida y sentido a las distintas dinámicas que se dan cita en el desarrollo, difícil y arduo, de la tradición de la modernidad. Esa primera piedra es la que convierte a la revista *Colónida* en hito digno de estudio. Más aún ahora, que su experiencia ha sobrepasado un siglo.

## Bibliografía

- (1981): *Colónida* [1916] (Edición facsimilar) con "Prólogo" de Luis Alberto Sanchez. Lima: Ediciones Copé.
- Bernabé, Mónica (2006): *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911–1922)*. Rosario / Lima: Beatriz Viterbo Editora / Instituto de Estudios Peruanos.
- Delgado, Wáshington (1984): *Historia de la literatura republicana*. Lima: Rikchay Perú.
- Elmore, Peter (2015): *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Loayza, Luis (1990): *Sobre el novecientos*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Mariátegui, José Carlos (2001): *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 69ª ed. Lima: Empresa Editora Amauta.
- Núñez, Eduardo (1977): *Las letras de Francia y el Perú*: apuntes de literatura comparada. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sánchez, Luis Alberto (1981): "Prólogo", en *Colónida* [1916] (Edición facsimilar). Lima: Ediciones Copé; 7–11.
- Santos, Susana (2006): "De una ciudad de típicos a Lima sin murallas: La modernidad mestiza de Abraham Valdelomar", *Taller de Letras* 38, 9–17.
- Valero, Eva (2007): "El grupo Colónida y la herejía antinovacentista", *Arrabal* 5/6, 77–86.
- Velásquez, Marcel (2002): "La Generación del 900 y Colónida", *Identidades* (Suplemento del diario *El Peruano*), (17 junio); 12.

## **'La protervia' y *Mercurio Peruano*: una correspondencia inédita (1919)**

Carlos Arrizabalaga  
*Universidad de Piura*

[«De literatura»:] Allí se charla de arte, de ciencia, de filosofía, de política: se refiere uno que otro cuento del mundo social, se recita, se comenta la lectura de un libro.

FERNANDO DE LA VEGA  
*Mercurio Peruano* [1923], n° 66

### **1. Tiempos fundacionales**

Las relaciones personales tuvieron un papel importante en la confluencia de ideas y propósitos que propiciaron la fundación de las numerosas revistas que protagonizaron la vida cultural del Perú en las primeras décadas del siglo XX. «El momento que vive el Perú en 1918 invita a múltiples reflexiones», señala De la Puente Candamo (1993: 11), y no deja de ser interesante recordar las amistades y afinidades personales que hicieron posible una renovación intelectual con vocación por el estudio de los problemas del país y los proyectos culturales; justamente en un contexto de crisis en que los viejos partidos políticos se habían desgastado y han desaparecido las grandes figuras de la generación romántica (González Prada muere en 1912 y Ricardo Palma en 1919). Las generaciones que les sucedieron competirán fecundamente por desarrollar diversas formas de liderazgo intelectual, político y social en una de las épocas «más fecundas en cuanto a la aparición de intelectuales que portan reflexiones sustantivas y globales sobre la realidad peruana» (Gonzales 2008: 142).

En los inicios del tercer<sup>1</sup> *Mercurio Peruano* resultaron decisivas las tertulias que convocaba Víctor Andrés Belaunde con los amigos y redactores de la revista, que se hacían llamar a sí mismos «la protervia». Alberto Ureta, Manuel Beltroy, José Leónidas Madueño, John Mackay, Mariano Iberico, formaban el grupo inicial de poetas, intelectuales, caricaturistas, periodistas y profesores —quienes compartían el deseo de hacer una publicación al estilo de las revistas mensuales anglosajonas— al que se sumó Carlos Ledgard y otros muchos. José de la Riva Agüero, y Francisco Moreyra y Paz-Soldán (más tarde pariente político de Belaunde) asistían en ocasiones; también Luis Fernán Cisneros, quien evitaba las reuniones, aunque mantuvo una amistad cordial con Belaunde<sup>2</sup> y, aun no siendo redactor oficial, ofreció artículos o creación literaria desde el primer número. A las veladas concurrían también allegados que colaboraban con sus textos sin participar en la edición, como el cónsul español Antonio Pinilla, o Luis Góngora, entre otros. Muchos estaban ligados a la labor periodística (Salas 2009), especialmente en *La Prensa*, rotativo que convoca a una pléyade de redactores jóvenes: De la Jara, Valdelomar, Ureta, Ulloa, Mariátegui, Gálvez, Leonidas Yerovi, asesinado en 1917, cuando ya se había incorporado Luis Fernán Cisneros, con cuyo «Ecos» remplazaría a De la Jara en la crónica parlamentaria de tono satírico o festivo, al ocupar pronto un lugar bien destacado en el periódico. *Mercurio Peruano* se inicia justo cuando Cisneros, convertido en jefe de Redacción de *La Prensa*, con «su travesura criolla y limeñismo auténtico» (Chirinos 1954: 390), ofrece a Belaunde ser redactor del periódico (para completar su sueldo de funcionario en la Comisión de Límites), quien llegaría así a formar parte de la planilla de *La Prensa*, poco antes de partir como diplomático a Montevideo.

Tras las jornadas en el local del periódico surgían conversacio-

---

<sup>1</sup> El primer *Mercurio Peruano* circuló entre 1791 y 1795, editado por la 'Sociedad de Amantes del País'; el segundo, de 1827–1834 y 1839–1840, fue de tendencia conservadora.

<sup>2</sup> Sobre él Belaunde destaca «la profunda simpatía personal, los gustos románticos y la identidad de su posición política» (1954: 363) y en sus memorias comenta esa amistad (Belaunde 1967-I: 355).

nes y se ampliaba la tertulia de los martes en la calle de Juan Pablo (cuadra 6 del jirón Azángaro, en Lima). Valdelomar funda primero *Colónida*, que tendrá apenas unos meses de vida, y Mariátegui funda luego *Amauta*, que abarca buena parte del oncenio leguista (32 números entre setiembre de 1926 y setiembre de 1930). *Mercurio Peruano* tendrá una duración mayor (145 números desde 1918 hasta 1931) y, tras un largo receso, volverá a renacer de sus cenizas para celebrar el cuarto centenario del natalicio del Inca Garcilaso. En cualquier caso, son las amistades o afinidades personales, alimentadas en las redacciones de los periódicos, las que jugaron un papel definitorio. El grupo en torno a Belaunde es heterogéneo y moderado, tanto en su lenguaje como en sus posturas y actitudes políticas y sociales.<sup>3</sup>

## 2. El ambiente intelectual

Los comienzos de *Mercurio Peruano* tienen lugar en un momento de gran efervescencia estudiantil. El impacto de la reforma universitaria de Córdoba fue aprovechado por José Carlos Mariátegui y César Falcón desde el diario *La Razón* para denunciar el mal estado de la enseñanza. El 28 de junio de 1919 se convocó una asamblea en la Facultad de Letras de San Marcos para pedir la renuncia de algunos catedráticos. Comenzó así un movimiento estudiantil en el que participarían algunos de los colaboradores de *Mercurio*: Jorge Guillermo Leguía y Ricardo Vegas García (Basadre 2005: 77). La reforma de 1919 quiso superar la esclerosis de la docencia, con la creación de concursos para la elección de catedráticos y la renovación de los programas académicos. A favor de ella opinaron ciertos profesores: Deustua, Villarán, Barreda y Palacios, y el propio Víctor Andrés Belaunde.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> A excepción de Riva-Agüero, de pensamiento ultraconservador, y de Edwin Elmore, de posturas y expresiones a menudo algo exaltadas. En ambos hubo influencia de Unamuno, aunque de maneras muy diferentes (Pacheco: 1977).

<sup>4</sup> Aunque Belaunde censura la agitación a favor de Leguía, dirá que el movimiento universitario de 1919 «estuvo bien inspirado» (1984: 44). En 1928 *Mercurio Peruano*, nº 16, fue dedicado a la reforma universitaria, exhortando al gobierno a intervenir la universidad (Pacheco 1988: 41).

Los estudiantes en huelga consiguieron separar a algunos docentes tachados por las críticas de *La Razón*, pero rechazan otras tachas, como la del profesor Horacio H. Urteaga, asiduo colaborador de *Mercurio Peruano*, por ser «un catedrático claro y ameno en sus lecciones» (Basadre 2005: 77).<sup>5</sup>

Al grupo universitario de la generación novecentista estarán unidos, desde el primer empeño en el *Mercurio Peruano*, otros novecentistas e integrantes de la generación del centenario (De la Puente 1993: 13);<sup>6</sup> así como algunas mujeres, como Amalia Puga de Lozada y Maria Wiese ('Miriam'), quienes publicarán varios trabajos en la revista.

Belaunde fundó *Mercurio Peruano* en julio de 1918 como *Revista Mensual de Ciencias Sociales y Letras* y desde el comienzo mantuvo un tono académico, que pretendía ofrecer un discurso científico, no periodístico, respecto de los problemas del país.<sup>7</sup> No

---

<sup>5</sup> Por supuesto que anarquismo y socialismo aunaron esfuerzos para provocar una revolución. Efectivamente, el paro nacional de 1919, en demanda de la jornada laboral de ocho horas, y las marchas violentas y saqueos de los sectores más radicales buscaron desestabilizar el gobierno democrático de José Pardo, todo para devenir en golpe de estado y dictadura de Leguía (1919–1930).

<sup>6</sup> Hubo un injusto juicio de parte de Sánchez (1971) en torno a que la siguiente generación careciera de verdaderos maestros. Antenor Orrego había hablado de autodidactismo, probablemente influenciado por la idea de autodocencia pretendida por Gabriel del Mazo como rasgo generacional (Tünnermann 1998: 108). Sánchez, igual que Mariátegui, profundiza en su antipatía hacia los novecentistas, entre cuyas obras reconoce tan solo las de Prado y las de Villarán; algo que lamenta el propio Belaunde (1984: 40). La crítica marxista aplica prejuicios ideológicos al considerarlos «una subcultura relativamente consistente de las clases dominantes, caracterizada por un pensamiento ilustrado de derechas» (Tokihiro 1982: 39). Todavía Loayza (1990) reconoce pocos méritos a los novecentistas y Gonzales (1996) los tacha de fracasados, mientras Planas (1994) les reivindica el esfuerzo intelectual y político de la generación. López (1995) opone a Belaunde y Mariátegui para llegar a una síntesis en Basadre, pero este es más afín a los novecentistas.

<sup>7</sup> Según Podestá, la mayoría de revistas culturales habría sido fruto de valiosos esfuerzos personales y pocas serían las revistas nacidas «como una necesidad grupal de opinión» (1977: 70), con excepción de *Amauta*; esta postura invisibiliza a *Mercurio Peruano* de Belaunde, entre otras; también parece caprichoso el criterio de selección empleado en el

era un semanario ilustrado, no admitía viñetas ni columnas satíricas, aunque algunas veces utilizó algunas ilustraciones: «Ello explica cómo ha podido sobrevivir en medio de nuestras crisis, dispersión intelectual, dificultades económicas, obstáculos políticos» (Belaunde 1967: 538).

*Mercurio Peruano* era una revista generacional y los novecentistas querían «una revista moderna y nacional sin espíritu iconoclasta respecto de los viejos, sin incompreensión y exclusivismo respecto de los nuevos» (Belaunde 1984: 136), y ello incluía «desde el romanticismo de Cisneros y el nacionalismo de Gálvez hasta la poesía pura de Ureta y el simbolismo de Eguren» (1984: 137). En la orientación de la revista Belaunde dedica un entusiasta capítulo de sus memorias a su fundación (1967: 533–539). En ella distinguía los rasgos del novecentismo: devoción a la tierra y a la historia del Perú, hospitalidad para todas las inquietudes del pensamiento contemporáneo y especial simpatía por la reacción idealista, su idea de cultura por sobre cualquier proselitismo, y un exagerado esteticismo a lo Rodó (Belaunde 1984: 136–138). Pacheco (1988) hizo un minucioso estudio del nacimiento de la revista, y José Agustín de la Puente hacía el recuento:

Una pequeña memoria de los hombres de la primera época puede mostrarnos la amplitud de las diversas especialidades de unos y otros. Están los historiadores, como Riva Agüero, Belaunde y más tarde participan del empeño Jorge Basadre, Raúl Porras, Luis Alberto Sánchez, Ricardo Vegas García: están los poetas Alberto Ureta, Manuel Beltroy, Adán Espinoza Saldaña; están los filósofos, como Mariano Iberico y el mismo Belaunde; están los hombres dedicados al mundo de las artes, como Federico Gerdes, Daniel Hernández, Raúl María Pereyra, Guillermo Salinas Cossío; están los hombres de derecho, como Carlos Arana Santamaría y Manuel Gallaguer; están los internacionaistas como Alberto Ulloa Sotomayor y Víctor Andrés Belaunde; están los economistas, como César Antonio Ugarte y Carlos Ledgard; y están presentes

---

comentario de algunas (*Amauta, Las Moradas, Amaru, Mar del Sur, Historia*); y resulta difícil aceptar la caracterización de la intelectualidad de signo conservador como estancada y repetitiva, frente a un supuesto enriquecimiento del pensamiento de izquierda (1977: 71).

los hombres de sólida cultura, grandes lectores, interesados en la historia, la filosofía y el derecho, como Francisco Moreyra y Paz Soldán, y hombres de ciencia, como Cristóbal de Lozada y Puga. Sin duda es un conjunto humano representativo de la inteligencia peruana del momento, fundamental para el estudio del Perú y para el entendimiento cabal de nuestro siglo XX (De la Puente 1993: 13–14).

Sobre los contenidos iniciales de la revista destacan los estudios sobre la prehistoria peruana, de Means; los análisis de crónicas peruanas, de Rafael Loredo; los trabajos del arequipeño Francisco Montajo sobre José Gálvez, Francisco de Zela o Corbacho (De la Puente 1993: 14). En la mayoría de los trabajos además se muestra «una visión serena y veraz de la sociedad peruana y de su historia» (1993: 15). En julio de 1921, en el homenaje que rinde la revista a Javier Prado, los redactores expresan su satisfacción por los logros obtenidos después de tres años de vida, conscientes de su prestigio en la intelectualidad peruana y con el firme propósito de seguir el movimiento de las ideas literarias, sociales y científicas.

### 3. Grupos literarios

La fundación de *Mercurio Peruano* coincide con un periodo de agrias polémicas literarias. La antología poética que realizó, por encargo, Ventura García Calderón (1914) —donde usó una selección anterior, añadiendo algunos jóvenes como Luis Fernán Cisneros, Enrique Bustamante y Ballivian, Alberto Ureta y otros (Lergo 2008)— fue motivo de duras críticas debido a ausencias llamativas (no incluía a Eguren ni a Valdelomar). Por su parte, Cisneros y el propio García Calderón recibieron una crítica arrogante y agresiva del joven huancaíno Federico Bolaños en su revista *Flechas*, quien se dedicó en tono pomposo e irónico a lanzar juicios contra autores que no compartían la tenencia radical de sus posturas políticas; al parecer, por envidia a la popularidad y afecto que despertaba, en especial, el poeta Cisneros «en ciertos



sectores de la alta opinión literaria y de la inmensa mayoría del público» (Castañeda 1989: 38).<sup>8</sup>

Por otra lado, el artículo de Federico More (1916) en *Colónida*, contra Ventura García Calderón y la literatura del momento, sería rechazado por el propio Valdelomar.<sup>9</sup> En ese ambiente de ásperas y agueridas disputas literarias se publicó en 1919 una injusta nota de Clemente Palma, «Divagación literaria» (*Mercurio Peruano* n°13), en la que opone «la rica generación de los Gálvez, Riva-Agüero, Belaunde, Ureta, Góngora y varios más» a los escritores jóvenes de las últimas «hornadas literarias» (p. 54). La razón que esgrime Palma no es propiamente literaria: «tuvieron ideales y orientaciones más definidos, una probidad espiritual y artística más fuerte, acción literaria más intensa y sólida, más disciplina» (p. 55). Hasta cierto punto, se trata de un reproche provocado por el rechazo a los novecentistas hacia algunos miembros de la generación posterior, que juzgan con calificativos terribles. Por su parte, Belaunde reprobaría con cierta desazón que Mariátegui no dedique en sus famosos ensayos una sola referencia a De la Jara o a Luis Fernán Cisneros, a quienes se encarga de reivindicar: «Admirador de Clarín, el primero, y de Azorín, el segundo, introdujeron en nuestro periodismo, a veces inculto y aliterario, una nota de corrección y de ironía elegante» (Belaunde 1984: 135). En relación a la vanguardia representada posteriormente en la revista *Amauta*, Belaunde por su parte dirá que se reducía a imitación de lo extranjero (1984: 142).

La preocupación literaria es importante en «la protervia», donde participan los poetas Manuel Beltroy y Alberto Ureta. Con todo, los redactores del *Mercurio Peruano* no centran su interés únicamente en la creación literaria, pues abordan igual temas de historia, sociología, economía, política y cuestiones internacionales.

---

<sup>8</sup> Otra víctima de Bolaños sería Felipe Sassone, al que juzga también con «un criterio eminentemente prejuicioso» (Castañeda 1989: 19).

<sup>9</sup> More mantuvo luego esa severidad condenatoria en la redacción de *La revista semanal* [1930]. Distinto fue el aprecio que mostraron los redactores de «la protervia» (Arrizabalaga 2018), por lo que en diciembre de 1919 Valdelomar recibió un bonito homenaje póstumo en *Mercurio Peruano*, n° 18.

les, y así se distinguen de revistas como *Contemporáneos* y *Cultura* (Belaunde 1984: 139).

#### 4. Las tertulias

El nacimiento de la revista se puede vincular al fallido esfuerzo de Belaunde y su círculo por participar activamente en política (Pacheco 1988: 23). En efecto, las artimañas de Leguía para conseguir el poder impidieron la candidatura de Belaunde al congreso, por lo que este volvió entonces a una etapa de intensa actividad en el periodismo de ideas, pues ya desde 1914 había elaborado el plan de fundar «una revista generacional como instrumento adecuado para una convocatoria doctrinal e ideológica» (1988: 25); los hechos posteriores le darían la razón y harían más difícil mantener su postura liberal: el régimen instaurado en 1919 por Leguía, con el apoyo de jóvenes radicales como Haya de la Torre, provocó la diáspora del grupo, auto-exiliados o desterrados; ostracismo del cual únicamente se salvó Julio C. Tello: «Pero quedó como testimonio de su presencia [...] la revista generacional» (1988: 26).

Los trabajos para la fundación de *Mercurio Peruano* ya habrían comenzado en 1916, en las tertulias semanales de «la protervia» —tomaron el término de un verso de Rubén Darío (Pacheco 1988: 36)— que Belaunde convocaba por lo general en su casa de la calle Juan Pablo (cuadra 6 del jirón Azángaro, en Lima), para reunirse primero con sus condiscípulos de Derecho: Daniel Olaechea y Carlos Arana Santa María, José de la Riva Agüero, José Leonidas Madueño, Alberto Ureta, y la promoción siguiente (que es la primera de la generación del centenario), entre quienes estaban algunos de sus alumnos en San Marcos: Mariano Iberico y Francisco Moreyra Paz Soldán; luego se unieron al grupo fundador Luis Góngora, Guillermo Salinas, Edwin Elmore, Adán Espinosa Saldaña, Cristóbal de Losada y Puga, Carlos Wiese, Carlos Ledgard y John Mackay, entre otros. Recién llegado de España, en 1918 se une al grupo el entusiasta cónsul Antonio Pinilla y la casa se convertirá también en lugar de encuentro ocasional de extranjeros, como el colombiano Fernando de la Vega.

La revista tenía una amplia convocatoria pero un mismo espíritu fundacional:

Belaunde recuerda que en la biblioteca de Javier Prado, una de las mejores de América Latina en su tiempo, encontraron la colección completa del viejo *Mercurio Peruano* y de allí tomaron, para su reproducción facsimilar en el primer número de la nueva y homónima revista, la página del primer artículo de los mercuriales dieciochescos, del 2 de enero de 1791, que era por sí solo un programa editorial: «Idea general del Perú». Y en verdad había una semejanza profunda en la actitud espiritual de los *Amantes del País* que, como Jovellanos en España, se propusieron en el Perú una 'ilustración cristiana', un ingreso a la modernidad sin echar por la borda lo esencial y perdurable de la tradición, y estos herederos suyos del siglo XX que querían representar la reforma, el progreso y el cambio dentro de una 'identidad' que los hacía necesariamente solidarios con los otros países hispanoamericanos (Pacheco 1988: 27).<sup>10</sup>

Las «Notas» de la redacción que acompañan los primeros números de la revista dan cuenta de algunas de las reuniones en que recibían ilustres visitantes extranjeros con una amplia apertura intelectual. Los redactores amigos reciben en mayo de 1919 al doctor Alfredo L. Palacios, ilustre tribuno argentino, en viaje de propaganda socialista por Sudamérica. Una reunión de carácter íntimo con la que expresan su admiración y afecto en un ambiente de cordialidad y franqueza, concurriendo asimismo Arturo García, a la sazón ministro de Relaciones Exteriores; Antonio Sagarna, representante diplomático de Argentina en el Perú; el cónsul de España, Antonio Pinilla, entre otros (*Mercurio Peruano*, n° 11, p. 420).

---

<sup>10</sup> En «Palabras Iniciales» [julio, 1918] proclaman su ideario en este sentido reformista pretendiendo corregir la «discontinuidad y la incoherencia» que constituyen «los grandes defectos de nuestra psicología colectiva». El objetivo de la revista sería «cohesionar la obra de nuestros pensadores y de nuestros literatos haciendo que converjan hacia la vida nacional» (*Mercurio Peruano*, n° 1, p. 1).

Sagarna, que vivió en Lima cerca de año y medio, destacaría en su texto «Los martes de la Protervia» (Paraná, julio de 1923) el encanto y sugerencias que surgían en aquellas reuniones donde «discurren sobre los problemas nacionales y americanos con una profunda fe en el valor de la lealtad como fórmula esencial en el trato de los hombres y de los pueblos» (*Mercurio Peruano*, n° 65, p. 221). Esas tertulias animaron la revista con sus amenas conversaciones sobre el Perú, de donde «salían una cantidad de sugerencias e iniciativas laudables» (p. 222), para afrontar su destino «con rasgos de hidalguía, tesoros de generosidad y de idealismo para lustre de su historia» (p. 223). Las tertulias con amigos, acompañadas de chocolate, torta y 'agua dulcete' (refrescos), fueron de vital importancia en esa actividad intelectual:

Las reuniones que se habían iniciado en la casa de Belaunde en Miraflores y en la calle Juan Pablo en Lima, o en Argandoña o el Milagro, siguieron durante los años del destierro en que la dirección la asumieron Alberto Ureta, César Antonio Ugarte o Carlos Ledgard (Pacheco 1988: 36).

Y esas reuniones injustamente ridiculizadas por Luis Alberto Sánchez (1987: 172–173), persistieron también cuando Belaunde viajó unos meses a Uruguay en 1919, al igual que en los posteriores años de su destierro (1923–1930).

## **5. Director por correspondencia**

Cuando emprende la aventura cultural de iniciar una revista, Belaunde era ya un distinguido intelectual peruano, reconocido internacionalmente, respetado por sus novedosas tesis filosóficas que aplican los estudios sociológicos a la realidad histórica nacional. También ha destacado en la docencia universitaria y apoyado la reforma, ha pronunciado un recordado discurso sobre la realidad nacional y llegado a ser vicepresidente del Congreso de Estudiantes Americanos; y escribía con regularidad en los periódicos. Víctor Andrés Belaunde presentó muy pronto su tesis de bachiller en Derecho en San Marcos, titulada *La filosofía del*

*derecho y el método positivo* [1904]. Luego vendrá su estudio *El Perú Antiguo y los modernos sociólogos* [1908]. Cuatro años después, *Ensayos de psicología nacional* [1912].<sup>11</sup> Belaunde logra una importante convocatoria para su revista gracias a su prestigio y su capacidad de liderazgo:

En Víctor Andrés Belaunde se asocian inquietudes intelectuales, aptitudes, primacía de lo espiritual, preocupación social, que le permiten ver el Perú no con la limitación del especialista estrecho, sino con la amplitud que viene del jurista, del filósofo, del historiador que asocia todas sus virtudes en el empeño por penetrar en un mejor conocimiento de lo peruano (De la Puente 1993: 13).

Pero su estado de ánimo ha disminuido: se muestra algo distante de sus arraigadas convicciones religiosas, su carrera política ha sido injustamente torpedeada y atraviesa una intensa crisis personal. En las elecciones de 1917 Belaunde no lograría obtener una curul como diputado por Arequipa porque el otro candidato, el señor Perochena, será promovido por los civilistas para favorecer a Leguía. En plena campaña electoral muere Sofia Irigoyen, su esposa, cuando se le adelanta el parto, programado para marzo. Son momentos difíciles para Belaunde. Tiene 35 años. Ha nacido su segunda hija y está de luto, mientras se celebra el centenario de Santa Rosa. Pasa una temporada en Arequipa. Es el momento de fundar una revista: la empresa cultural lo motiva para recuperar la energía de su actividad intelectual. Asume por unos meses un puesto diplomático en Montevideo, alojándose en el Park Hotel, famoso por su restaurante y por ser centro en esa época de la vida social capitalina (Belaunde 1967: 558). En el mes de abril le ofrecen un generoso reconocimiento con la presencia del mismo presidente de la República, pero renuncia el 4 de julio de 1919, cuando Leguía toma el poder.

Belaunde regresa a Lima y convoca un homenaje a Ricardo Palma en el *Mercurio Peruano*, desafiando a Leguía. Se publica

---

<sup>11</sup> Los años del exilio son difíciles, pero Belaunde prepara entonces las obras en las que fundamenta su pensamiento social-cristiano: *La realidad nacional* [1931]; *Meditaciones Peruanas* [1932]; *Peruanidad* [1942].

un número doble en noviembre de 1919, en el que escriben intelectuales importantes del Perú y del extranjero. El padre Dinthilac ofrece a Belaunde dictar cursos en la nueva Universidad Católica de Lima, pero este repone que es mejor que los católicos no dejen San Marcos.<sup>12</sup> Su compromiso político contra las arbitrariedades del gobierno lo ponen en crecientes dificultades. Finalmente, en 1921 es obligado a exiliarse rumbo a Panamá, junto con Luis Fernán Cisneros, en el vapor *Paita*: Leguía les acusa de incitar la quema del palacio presidencial.<sup>13</sup> Al final del oncenio (en agosto de 1930) Belaunde regresa al Perú, que lo recibe expectante, sobre todo en Arequipa, su ciudad natal. Para entonces ha reafirmado su fe católica y escribe sus mejores ensayos sobre la relación entre vida, cultura y religión.<sup>14</sup> Durante los meses en los que permanece en Montevideo, desde febrero a julio de 1919, Manuel Beltroy y Alberto Ureta se han instalado en la propia casa llimeña de Belaunde y el grupo de amigos y redactores de *Mercurio Peruano* siguen reuniéndose ahí los martes, en la calle Juan Pablo. Deciden escribir a modo de reportes una serie de cartas al director de la revista, informándole de los números que se van publicando y de las propuestas de nuevos artículos. Cuatro cartas de esta correspondencia proterviana se han conservado en el epistolario de Belaunde, el mismo que se custodia en el Archivo del Instituto Riva Agüero en Lima y permiten conocer algunos detalles de este

---

<sup>12</sup> Al final no le conceden lo ofrecido en la Universidad Católica, e incluso pierde también su cátedra en San Marcos por presiones de la federación de estudiantes, que estaba dirigida por Haya de la Torre (Pacheco 1987).

<sup>13</sup> Como bien recuerda Ventura García Calderón, el diario *La Prensa* se dispone a publicar las expresiones de renuncia y protesta de los hermanos Francisco y Ventura García Calderón, y de inmediato el presidente Leguía los envía también al exilio (1946: 31).

<sup>14</sup> «Mi vuelta a la fe había sido preparada por mi soledad, mi absoluto abandono, mis tristezas inconfesadas y mi desolación ante el porvenir. Me he preguntado entonces: ¿había perdido realmente la fe?, ¿no estaría ésta como dormida y relegada a pesar de mi proclamado agnosticismo?, ¿no había vuelto en 1912 a la creencia en Dios por la convergente influencia de Pascal, de Kant?» (Belaunde 1967-II: 686).

trabajo en equipo que fue la publicación del *Mercurio*.<sup>15</sup> Escriben los redactores de la revista y algunos amigos, y lo hacen por estricto orden de llegada. A menudo el que escribe presenta al que le sigue y así sucesivamente, aunque en ocasiones el cambio se da de manera brusca y solo se reconoce por la caligrafía diferente, a veces difícil. La primera carta está fechada el 18 de febrero de 1919. La segunda y la tercera, el 11 y el 18 de marzo, también celebrando la tertulia de 'la protervia' de los martes. La cuarta, en circunstancias muy distintas, está mecanografiada los días 27 y 29 de mayo, en que la ciudad se encuentra en estado de emergencia por las protestas obreras, que han desencadenado saqueos y desórdenes diversos. En todas las cartas hay saludos amistosos al director, al que tratan de «querido Andrés» (Gerdes), «mi querido Víctor Andrés» (Losada), o «nuestro querido protervo máximo» (Beltroy). Solamente Elmore, que es el último que escribe en la primera carta, se dirige a Belaunde mediante un mote de tono medio burlesco: «mi querido Pafnucio».<sup>16</sup> La primera, sin embargo, comienza con un lenguaje propio de actas, y es el poeta Alberto Ureta quien da comienzo a la misiva:

Son las 9 de la noche. Ureta y José Luis conversan de sobremesa. Suena el timbre. Momentos después hacen su entrada en el comedor el incomparable cónsul de España en Indias y el noble maestro Gerdes (IRA: fol.1).<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Agradezco las facilidades proporcionadas por el personal del Archivo Riva Agüero, en especial la amable atención de Ada Arrieta. A partir de aquí me referiré al material utilizado en este estudio (de código VAB-E-1575) así: mencionando entre paréntesis las siglas del archivo del Instituto Riva Agüero y el número de folio (IRA: fol. x).

<sup>16</sup> Con ese sobrenombre parece aludir a Pafnucio, discípulo de San Antonio, ermitaño y luego obispo de Tebaida, en Egipto.

<sup>17</sup> Alberto Ureta (1885–1966) fue profesor, poeta y diplomático, autor de poemas modernistas, muchos de ellos publicados en las páginas de *Mercurio Peruano*. Enseñaba en el colegio Guadalupe igual que Leonidas Madueño. También se ocupó de escribir reseñas, como la primera que dedica al cuento «El caballero Carmelo» de Valdelomar (*Mercurio Peruano*, n° 1, p. 48). El otro personaje aludido probablemente era el joven abogado José Luis Bustamante y Rivero, quien no suscribe la carta.

Las cartas ofrecen principalmente noticias y comentarios de la marcha de la revista. Las tres primeras tienen un talante festivo y optimista. El cónsul Antonio Pinilla<sup>18</sup> dice que sigue enfrascado en su estudio sobre Florencia y supone que podría salir el mes siguiente, aunque en el número 9 de la revista, correspondiente a marzo de 1919, no figura ningún trabajo suyo. Y refiere:

Lozada acaba de leer un luminoso informe sobre los ferrocarriles de vía estrecha que ha sido aprobado, parece ser que el desarrollo de las vías estrechas es absolutamente necesario para la seguridad de la nación (IRA: fol. 1).

El ingeniero Cristóbal de Lozada y Puga (1894–1961), quien años después sería director de *Fénix*, la revista de la Biblioteca Nacional, nunca publicó ese informe tampoco. Más tarde hablan de pintura y Guillermo Salinas Cosío toma la palabra para disculparse:

Ureta me pide una nota para el próximo número de *Mercurio*, sobre la exposición de pintura de los artistas peruanos. Estoy pasando una crisis de aturdimiento espantoso debido al calor y a mis quehaceres (IRA: fol. 2).<sup>19</sup>

Salinas cede la pluma a John Mackay,<sup>20</sup> quien menciona la posibilidad de que salgan en el *Mercurio Peruano* de marzo cinco

---

<sup>18</sup> El cónsul español Antonio Pinilla Rambaud, natural de Lorca (provincia de Murcia) permaneció 20 años en el Perú, entre 1918 y 1939. Entabló una estrecha amistad con los miembros de 'la protervia' y publicó dos breves notas en la revista. Su amistad con Belaunde «iría más allá de las relaciones intelectuales» (Martínez 2008: 133).

<sup>19</sup> Salinas había publicado en un número anterior un ensayo sobre la lírica indígena. Finalmente publicaría en enero de 1920 la nota «La escuela de Bellas Artes» (*Mercurio Peruano*, n.º 19, pp. 45–48), junto a la cual se incluyen dos fotografías de la mencionada exposición.

<sup>20</sup> De origen escocés, John Mackay era un pastor presbiteriano. Llegó al Perú con la misión de abrir en el país una filial de la YMCA (*Young Mens Christian Association*), luego de haber estudiado en Princeton, en Salamanca y en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde se relaciona con Unamuno (Pacheco 1977: 147). Permanece en el país de 1916 a 1936, donde funda el colegio Anglo-Peruano, de confesión protestante y



fotografías de la montaña «acompañadas por unas informaciones más y unos apuntes científicos» (IRA: fol. 3), que tampoco llegarían a publicarse nunca. A continuación escribe Manuel Beltroy extensamente sobre la situación de la revista con un resumen del número en curso:<sup>21</sup>

Como secretario de "Mercurio", debo hablarle forzosamente de la Revista. Está en vísperas de salir el octavo número. Como sé que nada le será más grato a la distancia que saber de nuestra publicación, le diré en cuatro palabras el contenido del próximo número [nº 8, febrero 1919]. Continuamos la inserción de los documentos de Irigoyen, cuyo libro saldrá dentro de quince días. Sigue un artículo de R. Madueño acerca de la industria salitrera peruana en Tarapacá antes de la guerra. Luego una crónica de Gálvez sobre la transformación social efectuada en el Perú tras la revolución del 95. Tenemos un minuetto elegantísimo de Adán Espinoza y un soneto muy valiente de César Rodríguez. Riva Agüero sigue comentando el poema del Conde de la Granja. Como nota original aparecerá en calidad de suplemento una tricomía de un cuadro de Enrique Barreda con comentarios de A. Madueño (IRA: fol. 3).

Beltroy hace votos porque dicho material merezca en visto bueno del director, expresándole sus recuerdos más cariñosos y su deseo de que encuentre completa felicidad. También Luis Góngora (que firma como *Aloysius*) le expresa el cariño colectivo de esta protervia, «fundada al calor del entusiasmo y de la sinceridad de usted» (IRA: fol. 4). En otra ocasión, finalmente, conversan sobre estafas bancarias, en una charla que 'el retornado de Arica'

---

carácter puritano. Publicará más adelante, en 1919, entre otros, un ensayo propagandístico sobre la enseñanza de la literatura inglesa (*Mercurio Peruano*, nº 11, pp. 354–360). Sobre la entrada de las confesiones protestantes en el Perú y sus vínculos con Haya de la Torre y otros miembros de la generación del centenario, informa Fonseca (2008).

<sup>21</sup> Manuel Beltroy (1893–1965), poeta y profesor de literatura en el Colegio Anglo-Peruano. Fue secretario privado de Riva-Agüero. En 1919 participa en la fundación de la Universidad Católica de Lima. Poco después funda la editorial Euforión, que publicará importantes obras de historia y literatura del Perú.

(probablemente Elmore) califica de soporífera, «provocada por las interminables preguntas del protervo Lozada» (IRA: fol. 5).<sup>22</sup>

Hay también noticias vinculadas con el grupo intelectual, como la reincorporación «en el seno de este cenáculo» de Mariano Iberico ('el filósofo insigne') en la tertulia del martes 11 de marzo, calificado por Lozada como un hecho extraordinario: «Los abrazos han sido altamente efusivos y Gerdes ha suspendido durante dos minutos la ejecución de Lohengrin» (IRA: fol. 10). En especial, aluden varias veces al 'servicio religioso', parodia de la liturgia católica, que realizaban ritualmente al inicio de cada tertulia, que consistía en una inclinación algo ridícula ante la cafetera o ante el retrato del director, como describe con cierta gracia e ironía Cristóbal de Lozada el 11 de marzo:

En el servicio religioso que hemos realizado ante vuestro retrato, el maestro Gerdes se ha servido a guisa de incensario de una botellita vacía de vino chante<sup>23</sup> (de esas que vienen forradas en paja). Esto le ha dado a la ceremonia cierto protervo sello báquico muy lejano por cierto de la temperancia de todos los protervos (IRA: fol. 9).<sup>24</sup>

Las cartas están llenas de chistes y bromas, especialmente las de Ledgard y Elmore. También se presentan las disculpas de Góngora por no poder despedirle personalmente, debido a que se le presentó el compromiso de asistir como testigo a «un lance huachafo» (IRA: fol. 4). El mismo Góngora aprovecha para mencionarle que ha leído su libro y se ocuparía de comentarlo en

---

<sup>22</sup> Edwin Elmore (1890–1925) fue uno de los principales animadores de 'la protervia'. Educado en la cultura anglosajona, se manifestaba «fervoroso defensor de la causa de la integración de los pueblos iberoamericanos» (Pacheco 1977: 134).

<sup>23</sup> En referencia al vino italiano elaborado en la región de Chianti, en el centro de la Toscana (Italia).

<sup>24</sup> Antes calificarían de 'Espartaco' a Riva Agüero por negarse a hacer una ceremonia similar (IRA: fol. 1). Es un dato interesante que Riva Agüero no participa en esta correspondencia proterviana, aunque fue un importante colaborador de *Mercurio*. Años después recordaría esa atmósfera de «religiosidad difusa» en los inicios de la revista (Riva-Agüero 1943: 349).

*La Crónica* un día después (IRA: fol. 4). El cónsul Pinilla se confiesa «en plena ululación» —al año siguiente se casa con la limeña María Isabel Sánchez Concha (Martínez 2008: 117)— y le confía unas parcas noticias familiares: «soy muy amigo de Mercedes, su cuñada, y nos toca el violín complacida porque parece ser que le he sido simpático; ella es encantadora y hablamos mucho de ti; tus nenas lindas» (IRA: fol. 8).

En el terreno de lo más personal, las cartas reclaman constantemente por recibir alguna comunicación de parte de Belaunde. No reciben ni siquiera una tarjeta avisándolos de su salud. Amenazan incluso con dejar de escribir, o con poner su retrato cabeza abajo «como las chinas a San Antonio cuando no les salen sus combinaciones amorosas», dice Pinilla (IRA: fol. 3). Sospecha Jiménez Correa que el director «ya estará acoderado de alguna hermosa uruguaya» (IRA: fol. 6). Ledgard llega al extremo de deslizar insinuaciones muy subidas de tono y expresa su deseo de que Belaunde coloque «muy alto la bandera nacional», en alguna sociedad «vigorosamente carnal» (IRA: fol. 8). Fuera de bromas, en todo caso, la principal preocupación de todos es la revista:

El poeta y mi cuñado, "el incomparable Ledgard" como usted lo llama, están dedicados en cuerpo y alma al *Mercurio*, cuyo octavo número debe estar ya en su poder. Han redactado una circular solicitando suscripciones, la cual se enviará a numerosas personas y de la cual se esperan óptimos resultados (IRA: fol. 7).<sup>25</sup>

Carlos Ledgard, Alberto Ureta y Beltroy están dedicados plenamente a la revista y se preocupan también de su difusión. Tratan de visitar al doctor «don Mariano Ignacio» (cabe suponer que se refiere a Prado Ugarteche) «con el objeto de apelar a su

---

<sup>25</sup> Carlos Alberto Jiménez Correa, ingeniero de minas tacneño, compañero de estudios en San Marcos del director de *Mercurio Peruano* (Belaunde 1967-1: 277–278), participa como experto en la comisión encargada de la cuestión de Tacna y Arica por el Ministerio de Relaciones Exteriores. Carlos Ledgard (1877–1953) contrajo matrimonio con su hermana María y fue luego presidente de varias instituciones bancarias.

reconocido interés por el progreso intelectual del país» y solicitarle para ello un pase libre para el repartidor de la revista, ya que «con la ayuda del tranvía gratis lograría mercurializar todo Lima y sus alrededores» (IRA: fol. 4).<sup>26</sup> Góngora le confiesa que extrañan su presencia en las tertulias y que la revista lo necesita:

Pasamos recordándolo constantemente. Falta su espíritu versátil y entusiasta para animar las conversaciones. Nos ocupamos incesantemente de Mercurio. Es preciso que de allá escriba usted a los García Calderón y a otros para que no nos olviden con sus colaboraciones y que usted mismo se dé un tiempecito para mandarnos algo (IRA: fol. 8).<sup>27</sup>

La tercera carta, del 18 de marzo, es breve y Carlos Ledgard se limita a saludarlo por la recepción que ha tenido Belaunde en Montevideo. La cuarta y última carta, en cambio, la escriben Beltroy y Ureta dos meses después, el 27 y 29 de mayo, con un tono mucho más sombrío. No hay tertulia. La ciudad se encuentra en estado de sitio porque «los bolcheviques criollos han obligado al vecindario a permanecer en sus casas, mientras ellos se dedican a victimar chinos y saquear encomenderías» (IRA: fol.16).<sup>28</sup> Alertan sobre la falta de alimentos y le refieren que ellos permanecen en la casa leyendo a Becquer y a Heine. En la casa de la protervia, que era la del propio Belaunde en el jirón Azángaro, han dado alojamiento a Iberico, que no ha podido salir hacia Cajamarca. La carta parece inconclusa y no tiene línea de cierre o despedida. Refleja el grado de confianza que mantenían los miembros del

---

<sup>26</sup> Mariano Ignacio Prado era presidente del Banco Popular y dueño de la hidroeléctrica Santa Rosa. Su hermano Manuel era director de la Empresa Eléctricas Asociadas, vinculada a la empresa del tranvía, de las que los Prado eran accionistas.

<sup>27</sup> Aunque también le concede finalmente: «No hay que ulular ni que acordarse demasiado» (IRA: fol. 8). Parece que en el grupo se habla de 'ululaciones' con sentidos diversos, refiriéndose a las ceremonias y también a los deseos y aspiraciones de todos. En este caso parece aludir a la pérdida de la primera esposa de Belaunde y a su deseo de que su estancia en Montevideo le ayude a superar esa crisis.

<sup>28</sup> Las protestas se originaron por el incumplimiento de la nueva ley que limitaba la jornada laboral a ocho horas (Kapsoli 1976).

grupo, la gran familiaridad y hospitalidad de su trato. Pese a que las circunstancias son difíciles, se manifiesta la fuerza de la amistad y la determinación de llevar adelante la revista, manteniendo el cordón umbilical con su director. Con todo, las diferencias ideológicas del grupo se irán acentuando y diez años después Ureta e Iberico llevarán a cabo su propio proyecto editorial en *Nueva Revista Peruana* [1929–1930], retomando más tarde amistad y vínculos intelectuales (Pacheco 1988: 42).

## 6. Conclusiones

Está claro que Ureta y Beltroy, con el apoyo de Carlos Ledgard, fueron durante la ausencia de Belaunde los redactores más comprometidos de la revista y los que tomaban a cargo casi todo el trabajo (con el apoyo ocasional de Góngora y de otros del grupo). En las distintas reuniones se proponían temas o posibles artículos de contenidos diversos, pero varios hablaban por hablar, proponían asuntos, ideas, sugerencias, y algunos ni sabían con certeza lo que salía y lo que no.

Se trata de una tertulia de intelectuales de edades diversas y vinculados al periodismo, la docencia y la diplomacia. Todos parecen al menos comprometidos con la revista, empeñados en que tenga éxito. Es un grupo disciplinado y ordenado, consiguen que salga puntualmente su publicación mensual de 60 páginas. Programan los próximos números, buscan temas nuevos y tienen de reserva textos que van publicando por secciones; además buscan suscriptores y planean formas de darle mayor difusión.

Las inquietudes intelectuales se entremezclan con relaciones personales y familiares, pero en el grupo es posible reconocer tres características fundamentales y otras más bien secundarias. En primer lugar, su marcada interdisciplinaridad, definida por la multiplicidad de intereses: arte, economía, literatura, historia. Pueden discutir lo mismo de la poesía romántica española, de exposiciones de pintura, de música contemporánea o sobre ferrocarriles de vía estrecha. En segundo lugar, su nacionalismo orientado a buscar soluciones al futuro del país. Y en tercer lugar, el espíritu de colaboración que liga a los miembros del grupo y los

convierte en un fuerte equipo de trabajo, unidos por la lealtad a un director querido y respetado.

La correspondencia permite descubrir claramente estas características generacionales, además de otros rasgos secundarios también marcados: antibolchevismo, anticentralismo, actitud estética, escepticismo religioso (antipuritano pero no anticlerical, y hasta respetuoso con la religión), y apertura a todo tipo de ideas y problemas. Son optimistas en su visión de los problemas del país: la alusión al tren de vía estrecha es esclarecedora en este sentido. Se demuestra además que fueron varias las revistas surgidas de cenáculos intelectuales y que había numerosas diferencias e intersecciones entre grupos y generaciones. Las cartas permiten conocer directamente el ambiente amical, intelectual, festivo y entusiasta de los protervos, el distinto papel que asumían en la elaboración de la revista y la preocupación de todos frente a la situación de crisis en la que vivía el país, coyuntura a la que quieren aportar ideas y soluciones en una revista científica, moderna y nacional, como fue el tercer *Mercurio Peruano*.

## Bibliografía

- (1928–1931): *Mercurio Peruano. Revista Mensual de Ciencias Sociales y Letras*.  
——— (1919): *Cartas*. Archivo IRA (Instituto Riva-Agüero, PUCP): VAB–E–1575.

- Arrizabalaga, Carlos (2018): "La fundación de *Mercurio Peruano* y el ambiente intelectual de 1918", *Mercurio Peruano* 531, 24–42.  
Basadre, Jorge (2005): *La vida y la historia. Antología*. Lima: Orbis.  
Belaunde Diez Canseco, Víctor Andrés (1954): "Recuerdo de Luis Fernán Cisneros", *Mercurio Peruano* 328, 353–385.  
Belaunde Diez Canseco, Víctor Andrés (1967): *Trayectoria y destino. Memorias*, I y II. Lima: Ediventas.  
Belaunde Diez Canseco, Víctor Andrés (1984): *La realidad nacional*. Lima: Tipografía Santa Rosa.

- Castañeda Vielakamen, Esther (1989): *El vanguardismo literario en el Perú. Estudio y selección de la revista «Flechas» (1924)*. Lima: Amaru.
- Chirinos Soto, Enrique (1954): "Luis Fernán Cisneros, director de *La Prensa*", *Mercurio Peruano* 328, 390–394.
- De la Puente Candamo, José A. (1993): "La fundación del Mercurio Peruano", *Mercurio Peruano* 507, 11–15.
- Fonseca Ariza, Juan (2008): "Protestantismo y movimientos sociales en en Perú (1900–1940)" en Fernando Armas et al. (eds.) *Políticas divinas. Religión, diversidad y política en el Perú contemporáneo*. Lima: PUCP, Instituto Riva-Agüero; 251–273.
- García Calderón, Ventura (1914): *Parnaso Peruano*. Barcelona: Maucci.
- García Calderón, Ventura (1946): *Nosotros*. París: Garnier.
- Gonzales Alvarado, Osmar (1996): *Sanchos fracasados: los arielistas y el pensamiento político peruano*. Lima: REAL.
- Gonzales Alvarado, Osmar (2008): "El discurso del indigenismo en Manuel Gonzales Prada y Luis E. Valcárcel", *Allpanchis* 72, 137–174.
- Kapsoli, Wilfredo (1976): *Las luchas obreras en el Perú, 1900–1919*. Lima: Delva Editores.
- Lergo, Inmaculada (2008): *Antologías poéticas peruanas (1833–1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Loayza, Luis (1990): *Sobre el 900*. Lima: Hueso Húmero Ediciones.
- López Alfonso, Francisco José (1995): *Indigenismo y propuestas culturales en el Perú: Belaunde, Mariátegui y Basadre*. Alicante: Generalitat Valenciana / Instituto de Cultura Juan Gil-Albret.
- Martínez Riaza, Ascensión (2008): *En el Perú y al servicio de España: la trayectoria del cónsul Antonio Pinilla Rambaud, 1918–1939*. Lima: PUCP, Instituto Riva-Agüero.
- More, Federico (1916): "La hora undécima del señor Ventura García Calderón", *Colónida* 2, 33–39; *Colónida* 3, 22–25.
- Pacheco Vélez, César (1977): "Unamuno y Riva-Agüero: un diálogo desconocido", *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales* 7, 101–165.
- Pacheco Vélez, César (1987): *Víctor Andrés Belaunde, 1929–1989*. Lima: Visión Peruana.
- Pacheco Vélez, César (1988): "Historia y crónica del tercer *Mercurio Peruano*", en *Índice General del tercer Mercurio Peruano 1918–1978*. Lima: Asociación para el Desarrollo de la Enseñanza Universitaria (ADEU); 15–74.

- Planas, Pedro (1994): *El 900. Balance y recuperación, I. Aproximaciones al 900*. Lima: Centro de Investigación y Tecnología para las Ciencias Sociales.
- Podestá, Bruno (1977): "Revistas peruanas de este siglo", *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales* 6, 69–74.
- Riva-Agüero, José de la (1943): "Los veinticinco años de nuestro Mercurio", *Mercurio Peruano. Revista Mensual de Ciencias Sociales y Letras* 197, 348–360.
- Salas Andrade, Nancy (2009): *La crónica periodística peruana*. Lima: Editorial San Marcos / Universidad de Piura.
- Sánchez, Luis Alberto (1971): *Balance y liquidación del novecientos. ¿Tuvimos maestros en nuestra América?* Lima: Editorial Universo.
- Sánchez, Luis Alberto (1987): *Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX*. Lima: Mosca Azul editores.
- Tokihiro, Kudo (1982): *Hacia una cultura nacional popular*. Lima: DESCO.
- Tünnermann Bernheim, Carlos (1998): "La reforma universitaria de Córdoba", *Educación y Sociedad* 9, 103–127.



## **El indigenismo de la revista *Amauta* (1926–1930) y la imagen: una cultura de protesta**

Luis Veres

*Universidad de Valencia*

### **1. La vanguardia y la sociedad en el Perú**

Para la mayoría de los movimientos de vanguardia en Latinoamérica la década de los veinte fue una época de intensa agitación tanto en el campo cultural como en el terreno político. Es difícil plantearse con la mirada de hoy la problemática de intensas tensiones que llenaron esa época. Como ha señalado Wise, distintas causas incidieron en ese momento histórico para que la clase intelectual reaccionara de manera decisiva ante ese mundo que cambiaba de modo irremediable como un rastro de la modernidad:

A la masiva introducción de capital extranjero durante estos diez años corrió paralela la importación de ideologías y corrientes artísticas europeas, principales entre ellas el socialismo marxista y varios movimientos artísticos de tipo *avant-garde* de la posguerra. Políticamente, el período entre 1920 y 1930 fue marcado por un nacionalismo creciente que iba acompañado por fricciones que se generaban con los Estados Unidos, país que multiplicó sus inversiones en toda la América Latina después del fin de la Primera Guerra Mundial. Esta década también presenció el desarrollo de las doctrinas populistas radicales entre las clases políticamente activas de varios países latinoamericanos, clases que habían crecido en números y en diversificación como resultado de la prosperidad de 1914–1918 y de la migración campo–ciudad. En los años veinte, los sectores medios de la América Latina y los grupos proletarios urbanos recién organizados exigieron tomar parte en el proceso

político hasta entonces dirigido por las aristocracias terratenientes y comerciales (Wise 1987: 125).

Desde la Independencia hasta 1919, en paralelo con la mayor parte de territorios latinoamericanos, Perú había sido gobernado por una oligarquía que defendía sus propios intereses en detrimento de las clases inferiores, marcando unas diferencias cuyas consecuencias llegan hasta hoy en día. No es por ello extraño que Jorge Basadre denominara a este período con el nombre de «República Aristocrática» en su *Historia de la República del Perú* [1968–1969]. El presidente Augusto B. Leguía, que retuvo el poder durante su segundo mandato desde 1919 hasta 1930, representaba, en un principio, los intereses de esta clase privilegiada, para más tarde y con intereses electorales, dar paso a las demandas de las clases medias, grupo de población que había resultado desfavorecido durante los regímenes anteriores, y dirigir su mirada hacia el sector indígena con el propósito de apoyar sus intereses de clase. El panorama político del momento queda polarizado en dos sectores opuestos al régimen: por una parte, la oligarquía que había quedado desbancada del poder, y, por otro, los grupos estudiantiles que, junto a los sindicatos y grupos radicalizados de izquierda, realizaban una fuerte presión en favor de la clase obrera. En este contexto, se sitúa el nacimiento del partido político APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), fundado por Haya de la Torre en 1924, que atraía, mediante un nacionalismo anti-imperialista, a la clase obrera y a algunos sectores de los obreros. En 1930 Mariátegui fundaría el PSP (Partido Socialista Peruano). Sin embargo, los años de bonanza económica permitieron al régimen de Leguía gobernar con cierta estabilidad hasta el derrumbe comercial del final de la década.

De este nítido fraccionamiento social se desprende la honda crisis de los años veinte en el Perú, ante la cual los intelectuales no podían permanecer impasibles. Bourricault (1954) ha puesto de manifiesto la importancia que cobraban en esos años los intelectuales ante el problema de la dependencia económica y la crisis social. Y tanto el marxismo-leninismo como las distintas versiones del indigenismo son la respuesta a esta crisis. Por ello no sorprende la gran cantidad

de libros dedicados durante estos años al estudio de la vida indígena y la crítica de la penuria del indígena en los inicios del siglo XX. Aquel era el principal problema de la nación; de ahí la vasta literatura que en esos años va a tratar ese aspecto: nación y cultura serán los temas predilectos de los escritores de entonces. Esta reflexión se había iniciado siglos atrás, cuando el Inca Garcilaso y Guamán Poma de Ayala señalaban los primeros apuntes, a finales del siglo XVI y principios del XVII. Más tarde, en el siglo XIX, fue retomada por Manuel González Prada; y ya en el siglo XX, por José Carlos Mariátegui en la década del 20, y por José María Arguedas en la década del 50 y 60 (Arguedas 1986). Dichas preocupaciones transitaban las páginas de los escritores como fenómeno paralelo a la modernidad:

En épocas de crisis estas inquietudes dejan de ser individuales para volverse una obsesión colectiva, produciéndose una gran cantidad de reflexiones que intentan buscar una salida. Una de esas épocas fue la década del 20. El proceso de modernización que vivía el Perú a la sazón puso en evidencia la desarticulación del país y se iniciaron una serie de reflexiones sobre nación y cultura (Goicoechea 1993: 27).

Cuando Mariátegui regresa de Europa, en 1923, encuentra esta situación en el Perú (Bazán 1939; Rouillón 1963, 1975; Moretik 1970; Luna 1975; Garrels 1976; Mariátegui y Melis 1984). Entonces, tenía dos proyectos: la fundación de una revista y la creación de una alternativa para el país. El primer número de la revista *Amauta* en 1926 cumplía con esa primera idea, y el Partido Socialista Peruano en 1928, satisfacía el segundo objetivo (Iglesias 1988; Tauro 1960). La vida breve del periodista peruano hace del proyecto mariateguiano una empresa ambiciosa dadas las particulares condiciones de precariedad en la que se gestó y una herencia de una riqueza y valor impresionantes. Muerto Mariátegui en 1928, tal y como señala Montoya: «todo ese esfuerzo pasó al olvido por un larguísimo período» (1995: 68).

Mariátegui era un hombre que, tras su regreso de Europa, aportaría a la historia de las revistas de vanguardia en Latinoamérica

uno de los títulos más ilustrativos de lo que fue aquella época. Aquel título fue «Amauta» (*Amauta* [1926–1930] 1976), término que en quechua significa 'maestro, pensador, sabio, guía'. Según la mayor parte de los testimonios de la época fue el pintor José Sabogal quien facilitó el título de la revista. El primer número de *Amauta* salió a la calle en el mes de septiembre de 1926. La revista tenía carácter mensual, pero en sus cuatro años de edición solo se publicaron treinta y dos números, debido a diversos problemas, principalmente económicos, aunque también jugaron su papel las distintas intervenciones derivadas de la represión gubernamental. Desde sus inicios hasta 1928 su director fue Mariátegui. A partir de 1929 le sucedería en el puesto, a causa de los continuos problemas de salud de su fundador, Ricardo Martínez de la Torre, quien se incorporó a la revista con un artículo indigenista titulado «Ellos y nosotros» (*Amauta*, n° 9, p. 25). Después pasaría a formar parte de los colaboradores asiduos con varios artículos de política económica.<sup>1</sup>

La publicación sobrevivía gracias a la aparición de anuncios publicitarios, lo cual también le dio un carácter imaginativo al aspecto icónico. Gran parte de jóvenes profesionales se anunciaban en sus páginas. Es interesante recordar algunos de estos nombres, pues algunos de ellos tuvieron posteriormente participación en la revista: José Francisco Valega, Luciano Castillo, Emilio Romero, Max Arias Schreiber, Luis Pesce, Luis A. Flores, Carlos A. Bambarén, Amador Merino Reyna, Edgardo Rebagliati, etc. La proliferación exagerada de estos escritos condujo a una crítica sobre el mismo nacionalismo, como en diciembre de 1926 hizo Manuel Seoane en su artículo titulado «Nacionalismo verdadero y

---

<sup>1</sup> Sus artículos figuran en más de un número al año. En *Amauta* de 1927: «La capital proletaria»; en 1928: «Por la unión de los pueblos de América Latina», «La Revolución Mexicana y el clero», «La multitud», «Aviso luminoso», «Pogrom», «Polémica y acción», «El movimiento obrero en 1919. Apuntes para una interpretación marxista de historia social»; en 1929: «Contra la demagogia burguesa. Cabeza de ratón del reformismo criollo», «Aspectos de la estabilización capitalista», «La teoría del crecimiento de la miseria aplicada a nuestra realidad», «La huelga victoriosa de Morococha»; en 1930: «Ubicación histórica del proletariado peruano», «La Reforma Universitaria en Argentina».

nacionalismo mentiroso» (*Amauta*, n° 4, p. 19). A ellos se sumaba la publicidad de gran número de empresas nacionales y extranjeras como *Ford*, *Chrysler* o el *Banco Italiano*. Esto suponía una evidente contradicción entre los ataques contra el capitalismo que emitía la revista por medio de sus artículos y el beneficio que extraía de este tipo de publicidad:

Mariátegui en ningún momento hizo mención de la aparente incongruencia de aceptar publicidad de alguna de las empresas capitalistas más destacadas del Perú, un apoyo financiero que en todo caso se esfumó casi por completo después de la clausura de *Amauta* por 'subversiva' en 1927 (Wise 1987: 144).

## **2. *Amauta* y la identidad**

La revista *Amauta* instó a los escritores a que escribieran sobre el Perú, a que consideraran su nación el tema principal de sus escritos (Veres 2003: 133–147). La defensa del indio ya existía desde los tiempos de Bartolomé de las Casas, pero es ahora cuando nace el indigenismo en las artes. *Amauta* se convierte en una tribuna de la ideología socialista marxista y el arte jugará un papel esencial en esta aventura:

[...] se convierte, al mismo tiempo en un medio de expresión de los escritores provincianos rebeldes que denuncian mediante la narrativa o el ensayo, el estado de servidumbre en que se encuentra la población indígena y cómo para él no ha cambiado el sistema de gobierno con la independencia del país. Toda la intelectualidad del Perú es sacudida por la influencia de esta revista: el indio y el paisaje andino se convierten en los temas predilectos de la creación artística (Arguedas 1975: 194–195).

*Amauta*, vista en su conjunto, resulta una revista con un grueso componente político. Pero, a pesar de que los artículos sobre nacionalismo, economía o política conformaban su mayor número de

páginas, los lectores la consideraban, así como su director, como una revista de carácter literario:

Amauta, a pesar de su contenido heterogéneo, tal vez se clasifique mejor como una revista literaria de un fuerte sesgo político. Sus declaraciones editoriales, sus ensayos de primer plano y las muestras de literatura del Perú y de otras partes del mundo constituyen lo esencial de la contribución de la revista a la vida cultural del oncenio (Wise 1987: 146–147).

Por ello, *Amauta* fue eso, un excelente documento de época, una revista de interpretación que engendraba gran parte de las ideas que Mariátegui integraría posteriormente en su obra más notoria: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928], pero, a su vez, durante sus treinta y dos números de existencia, *Amauta* ofreció las principales obras de la literatura de protesta que en esos momentos se hacía fuera y dentro del Perú. Ese carácter literario de la revista guardaba relación con las posibilidades que ofrecía en los años veinte el discurso literario y el poder e importancia que se le había otorgado tanto por las corrientes marxistas como por su efecto en los recientes acontecimientos de las revoluciones proletarias en Rusia. Indudablemente, el espíritu de renovación que los movimientos de vanguardia inspiraban en Europa suponían también un fuerte influjo en el continente latinoamericano y más concretamente en Perú a partir de la experiencia europea de Mariátegui. De ese modo, *Amauta* paseó por sus páginas la poesía experimental y vanguardista, la pintura nativista y los inicios del indigenismo narrativo peruano. Del mismo modo parece verlo Melis cuando señala:

Del proyecto originario de una revista literaria de vanguardia, quedará en *Amauta* el amplio espacio concedido a la poesía y a la literatura en general, tanto en sus manifestaciones creadoras como en las reseñas críticas, con una acentuada predilección por aquellas corrientes que eran más nuevas y revolucionarias con respecto a la tradición (1971: 32).

Mariátegui supo equilibrar en los números de *Amauta* las

opiniones políticas de la vanguardia radical con las novedades del arte latinoamericano de avanzada. Wise considera que «este equilibrio se encuentra reflejado en el elenco de los numerosos colaboradores de *Amauta*, tanto peruanos como extranjeros» (1987: 147). Junto al tema identitario, la búsqueda de la modernidad generó también el discurso acerca de la independencia cultural en donde Argentina jugaba un papel estelar. De ahí que en *Amauta* entraran con frecuencia artículos sobre la independencia y sobre la autonomía cultural respecto a la vanguardia europea en busca de cierta reafirmación antiimperialista y en busca de un discurso propiamente latinoamericano. Por *Amauta* pasó la polémica sobre el meridiano cultural que pasaba por Madrid, polémica iniciada por Guillermo de Torre y que condujo a la protesta de los escritores de Martín Fierro; se trató el tema de la revuelta estudiantil de Córdoba, así como la Revolución mexicana, y se reseñaron libros de autores argentinos como Guiraldes o Borges.

La ambivalencia entre los problemas del Perú y los problemas que acechaban al mundo fue uno de los grandes aciertos de la revista. Resulta bastante visible en la sección de temas económicos, donde se alternan los estudios de carácter regional con los grandes temas del imperialismo, el gran capital, la educación o la lucha obrera. Y ello, porque «la dimensión mundial seguía siendo, como en la época del viaje europeo de Mariátegui, el mejor instrumento para conocer América» (Melis 1971: 33).

### **3. *Amauta* y la imagen**

El proyecto cultural de Mariátegui, como señala Goicoechea, tenía como finalidad «resquebrajar la cultura elitista» (1993: 28). Esta autora distingue dos grandes resortes encaminados a ese fin. En primer lugar, Mariátegui trataría de constituir un frente único de intelectuales que se plantearía tres objetivos: concienciar a los intelectuales jóvenes para que descubran al indio como sujeto y para que se distancien de la cultura oficial, pues «lo nacional comienza en lo colonial y lo indígena en lo prenatal» (Mariátegui 1986: 73); conocer y estudiar la realidad peruana para descubrir el verdadero nacionalismo, aquello que es realmente el Perú (1986: 78); y agrupar a los intelectuales interesados en conocer la realidad peruana (1986:

56). Un segundo resorte consistiría en trabajar con una variedad de ideas encaminadas a la negación de la política oligárquica y la búsqueda de la renovación. Se trata, pues, de recuperar lo propio, lo nacional, sin renunciar a los aportes de Occidente; es un debate entre tradición y modernidad:

La modernidad tiene para Mariátegui connotaciones tanto positivas como negativas. Positivas, porque significa tener acceso a las nuevas corrientes científicas y artísticas que están circulando (Goicoechea 1993: 29).

De hecho, Mariátegui lo había reconocido de este modo al principio de su obra capital: «[...] creo que no hay salvación para Indo-América sin la ciencia y el pensamiento europeos y occidentales» (1995: 12).

Y en esa vertiente el aspecto gráfico de la revista no fue menos importante que el fondo literario y escrito de la misma. Dentro del iconismo de la revista cabría distinguir entre aquellas imágenes cuya función era meramente ilustrativa pero que contribuía a la imagen propagandística de la revista y aquellas imágenes que forman parte del cuerpo de los anuncios.

El aspecto más visible de la iconografía de *Amauta* lo constituyen sus portadas. Mariátegui desde el número uno confió al pintor José Sabogal el diseño de las portadas que hacían referencias a asuntos indígenas y a imágenes tradicionales andinas. Todo ello era un signo de independencia del arte tradicional y una señal de separación del mundo europeo en busca de una tradición propia que aunara tradición y modernidad. Ciertamente muchas de las ilustraciones incluían cuadros indígenas, como los de Camilo Blas, Diego Rivera o el mismo Sabogal, que manifestaban su espíritu antiburgués y nativista, fusionando la tradición de lo andino con la nueva percepción de la vanguardia que rechazaba el espíritu de lo viejo y de la antigua clase criolla e hispanizante acorde con la generación de Riva-Agüero.

En varias ocasiones este arte nativista, genuinamente americano, se contraponía a la reproducción del arte español escenificado en las imágenes de la España negra acuciada por el cristianismo más



recalcitrante y las imágenes oscuras de la historia y la leyenda negra española. La contraposición nuevamente conducía a la exigencia de la independencia cultural y al distanciamiento de la llamada de la Metrópoli.

Esas ansias de independencia cultural se observan en los daguerrotipos y las caricaturas que se insertaban en algunos artículos, referentes normalmente a su autor. No es de extrañar la preferencia de la revista por la obra de George Grosz, quizás el pintor que de mejor modo ha manifestado la sensibilidad burguesa de entreguerras y que para Mariátegui tenía el sentido crítico hacia el mundo burgués que, desde *Amauta*, la vanguardia repudiaba. Así, en septiembre de 1926 se publicó el artículo de Georg Grosz «El arte y la sociedad burguesa» (*Amauta*, nº 1, pp. 23–26), acompañado de tres ilustraciones suyas: *Rendez vous* (p. 23), *Despertar de Primavera* (p. 24) y *El ejército imperial* (p. 25).

También aparecen fotografías de autores como Eguren o pintores como Diego Rivera. Pero su proporción es mucho menor. Seguramente la calidad de impresión debía dar problemas para reproducir estas imágenes, por lo cual, el daguerrotipo, el grabado o la copia de oleos debía resultar más sencilla y la fotografía se dejó para reproducir cerámica andina o diversas esculturas peruanas, así como para retratos de mayor relieve, como los del mismo Mariátegui hasta el anuncio de su muerte o los de Diego Rivera. Tampoco debía resultar fácil en los años veinte hacerse con fotografías de muchos de los colaboradores.

La publicidad estuvo presente en *Amauta*. Desde el principio. Era su medio de financiación junto a la suscripción y venta. Pero es curioso que, a pesar del contenido evidentemente marxista y de clase de la publicación Mariátegui, éste no tuviera reparos en incluir anuncios de coches como *Ford*, *Chrysler* o anuncios de bancos. También se incluían anuncios de su propia editorial, *Minerva*, y de sus libros. Incluso de otras editoriales. También se incluían anuncios de profesionales como médicos o ingenieros o se reproducían cuadros de Matisse o Picasso.

La cultura argentina, concretamente la vanguardia argentina, formó parte de esta trascendencia del iconismo de *Amauta* que era visto como un signo de independencia cultural en clave vanguardista.

Así se hablaba del expresionismo del pintor, amigo de Borges, Xul Solar y se pasaba revista a la XI Exposición Internacional de Arte de Venecia. Se incluían ilustraciones de Norah Borges junto al manifiesto de César Vallejo *Poesía Nueva*.

Pero, el iconismo fue más allá, marcado como un signo mayor de independencia y un signo de vanguardia. De ahí las imágenes futuristas y el elogio del futurismo que quedaba unido a las imágenes antiimperialistas que predicaba el APRA de Haya de la Torre. Así se transcribía la escritura musical, los pentagramas de composiciones andinas o se rellenaban huecos de la mancha de impresión con pequeñas ilustraciones de tema incaico cuyo autor solía ser Sabogal. Tampoco es de despreciar la importancia didáctica de estas imágenes y, más todavía, si se tiene en cuenta la inclusión de gráficos sobre evolución económica del Perú y de América Latina. Todo ello contribuía a alzar el nivel científico y cultural de la revista, su intento de interpretación científica de la realidad latinoamericana al igual que hiciera el propio Mariátegui en sus *Siete ensayos*.

Y todo, en un siglo, que se abría sin saberlo como el siglo del cine, con homenajes a Chaplin en el interior de la revista, donde lo icónico se resaltaba como una fuerza especialmente importante. No era raro que el cine estuviera presente en una revista como *Amauta*, ya que fue un modo de expresión y de representación de la realidad muy acorde con los postulados generales de los grupos de vanguardia (Veres 2010; 2011). Ese espíritu se llevaba a la práctica en *films* experimentales de Viking Eggeling, Hans Richter o Fernand Léger. Era el medio que representaba la nueva sensibilidad, la simultaneidad de estímulos y la velocidad del mundo moderno:

El modernismo, por tanto, se ocupaba, como característica definidora, no sólo de interrumpir el carácter serial de la lógica y la narrativa, sino también de desafiar las técnicas de representación, verbal y visual, por medio de las cuales se había sostenido la ilusión de caracteres y cosas estables, gobernado por la intención y la causalidad. La vida tal como se experimentaba, y especialmente en la típica experiencia moderna de la vida en la ciudad, con sus multitudes y tráfico en movimiento, no era así. Sus perspectivas constantemente cambiantes, vistas, por ejemplo, desde un tranvía o un tren, sus luces deslumbrantes y sus chillonas vallas publicitarias,

sus incontables encuentros y evitaciones sin sentido, momentáneas, sus fugaces yuxtaposiciones de signos y objetos, seres humanos y máquinas constituían una realidad nueva (Burrow 2001: 317).

Así, la nueva percepción de la realidad se ve representada por la velocidad del charleston, y Modesto Villavicena publica en 1927 un artículo sobre este baile (*Amauta*, n° 5, p. 36) mientras que un año después Martín Adán escribe un artículo titulado «Contra Josefina Backer», la primera bailarina negra en realizar un striptease, por considerarla «un aspecto del capitalismo yanqui» (*Amauta*, n° 13, p. 21).

El cine también estuvo presente por su proximidad al arte soviético. Ilya Ehrenburg había escrito «La literatura rusa de la revolución» (*Amauta*, n° 3, pp. 18–20, 25) y autores como Boris Pilniak, Mijail Zoschenko o Isaak Babel (Veres 2000a; 2000b) publicaron cuentos y fragmentos de novela en *Amauta*. Imágenes de Merkuloff, Coroleff, Arkhipoff ilustraron algún número de *Amauta*. María Wiese reseña el libro de Leon Moussinac *Le cinema sovietique*, enfatizando que en él se habla del cine como «una purísima expresión de arte, un medio de educar al pueblo y no de envilecerlo como ocurre con las películas folletinescas de Hollywood» (*Amauta*, n° 23, p. 104).

Llama la atención, en este sentido, la ausencia de un cineasta como Eisenstein, del cual es extraño que Mariátegui no tuviera conocimiento, aunque sí es posible que no resultase fácilmente accesible en aquellos años. Películas como *El acorazado Potenkin*, *Octubre* o *La huelga* se ajustaban perfectamente a sus ideas sobre el mito soreliano y la necesidad de concienciar a la población, así como al concepto dialéctico de la literatura.

El cine fue especialmente influyente en la literatura que se publicó en *Amauta* (Veres 2000a). Serafín Delmar publicó en 1926 un poema titulado «Film» (*Amauta*, n° 4, p. 24) que se aproximaba notablemente a la escritura automática —en su estructura es un poema en prosa que va separando la secuencia de imágenes con guiones— y con el cual se ponía constancia en cierto tono kafkiano de la velocidad e incoherencia en la que vivía el hombre del periodo de entreguerras, sujeto a una sucesión de transformaciones difi-

cilmente asumibles en esos años. Los pensamientos se suceden en esos versos con la velocidad de las imágenes de una película y todo resulta confuso, muy difícil de entender, como la realidad de ese mundo de caos y velocidad en que se habían convertido las ciudades del Perú y que planteaba la contradicción entre el mundo antiguo y la modernidad.

De otro lado, una de las escritoras de gran presencia en *Amauta*, María Wiese —muy próxima a Mariátegui por su matrimonio con el pintor José Sabogal— escribió un artículo muy representativo de lo que iba a ser el cine para la revista. En «Los problemas del cinema», la autora ataca la frivolidad de las películas de Hollywood, critica el carácter industrial del cine americano que va en detrimento de su valor artístico. También critica el apego al teatro del medio cinematográfico en esos años y su falta de riesgo, su apuesta por un modo de representación institucional. Al mismo tiempo halaga la obra de cineastas como Abel Gance, Griffith, Ince, Fritz Lang y Chaplin. De este último escribirá: «es en el cinema lo que Beethoven en la música y Monet en la pintura: un creador, un innovador, un revolucionario» (*Amauta*, n° 12, p. 24); por otra parte, elogia películas como *Nanook* de Robert Flaherty, *Napoleon* de Abel Gance, *Metrópolis* de Fritz Lang y *Juana de Arco* o *El circo* de Cecil B. De Mille (n° 12, pp. 24–25).

Chaplin será el personaje del cine que más elogios recibirá en la revista. Casualmente, en esos años, estaba sufriendo una campaña de desprestigio por sus simpatías políticas con la izquierda estadounidense (Koechlin 1998). Waldo Frank escribirá el artículo «Retrato de Charles Chaplin» (*Amauta*, n° 26, pp. 29–37), en el que elogia el origen humilde de Chaplin en su Londres natal que se verá reproducido en películas como *El chico* o *La quimera del oro*. Se encumbra a Chaplin por sus antecedentes raciales, el hecho de que su madre fuera medio gitana. También se destaca su humanismo, el perfeccionamiento de su arte dramático y, sobre todo, el hecho de que resalte aquello que la vanguardia siempre intentó vincular: la unión entre el arte y la vida, la unión entre la vanguardia artística y la vanguardia política que tan próxima le resultaba a José Carlos Mariátegui. Del mismo modo, en enero de 1930, un poeta representativo de *Amauta*, Xavier Abril, muestra su admiración por el

genial Chaplin en «Difícil trabajo»:

La desesperanza de Charlot, no es individual como en Nietzsche. En la desesperanza del genio del cinema, se hospeda buena parte del espíritu contenido y político de hoy. Al menos, los seres de evasión, heroicos, los místicos nuevos, viven plenamente en esos lindes de la circunferencia que se oscurece a un lado del cielo en el Circo. Esa matemática sensación al lado del tiempo, de la vida, es magnífica, exacta: filosófico y poético fin de la orientación errátil del judío.

El arte nuevo ha dado su tipo de Charlot [(<sup>2</sup>) nota]. El tiempo antiguo, salido del medioevo, dió al nervioso Hamlet. Con él se realiza fisiológicamente la mentalidad nerviosa en oposición al temperamento clásico griego. Los latinos y la revolución francesa no dieron sino a bufones y títeres. Chaplin encarna la contraria del bufón, y en idea revolucionaria: su libertad. Con el principia en la historia la eliminación del hombre grotesco que es la figura del juglar. Chaplin muestra a veces —como al través de los rayos X: en blanco y negro terribles— su esqueleto, mas no lo rabelesiano, tudesco y epidérmico de la carne tatuada, que era la técnica pirata y primitiva del juglar (*Amauta*, nº 28, p. 28).

Pero este interés por el cine de la revista produjo sus frutos o, más bien, junto a la literatura, marcó un modo distinto de interpretar la realidad, al menos una forma distinta a como lo había puesto en práctica hasta entonces la literatura, defendida por los sectores hispanizantes y aristocráticos, próximos a José de la Riva-Agüero. El cine tenía un carácter industrial del que presumía el capitalismo contra el que luchaba *Amauta* y el periodismo de izquierdas de esos años. Y ese aspecto estructural se iba a resaltar en la revista mediante la crítica al carácter burgués del cine. La misma María Wiese pone en práctica la influencia nociva del cine de Hollywood en un relato curioso: «El hombre que se parecía a Adolfo Menjou» (*Amauta*, nº 23, pp. 40–47), un relato en donde un joven limeño conduce su vida al fracaso al intentar imitar su vida a la del popular actor Adolfo Menjou, al intentar hacer que su vida sea como el arte, en lugar de vivir la vida por sí misma.

#### 4. A modo de conclusión: periodismo, imágenes y vanguardia

El periodismo se convirtió en la trayectoria de Mariátegui en un instrumento de observación de la vida que le permitía reflexionar sobre los problemas más acuciantes de su país. Por ello su obra no es la de un teórico, sino la de un periodista, la de un agudo periodista que jamás tuvo la intención de escribir un gran libro, pues es así como surgen los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*: tomando al género periodístico como resorte de análisis de lo que rodea al escritor, como sistema de parcelación de la realidad circundante. Mariátegui, al haber comenzado en el periodismo muy joven, era periodista de trinchera y ello le hizo rehuir la tendencia teórica a favor de un aspecto más pragmático y vinculado a lo social.

El periodismo fue para Mariátegui una discusión polémica. Su discurso sale de la contradicción. De ahí que trabajara continuas discusiones con Luis Alberto Sánchez, o con Haya de la Torre (*Amauta*, n° 4, pp. 3–4). El periodismo fue también un ejercicio que vinculó a los intelectuales que se situaban en su ámbito más próximo. Una razón de ayuda para el desarrollo de esta tendencia literaria fue la crisis de la universidad durante el Oncenio de Leguía y el exilio de los intelectuales contrarios a ese gobernante.

El periodismo había sido ya el arma fundamental para entablar las más duras peleas de la Independencia. Mariátegui, además, debía saber el papel que había jugado *Iskra* ('La Chispa'), periódico fundado por Lenin, en el desarrollo de la Revolución bolchevique. Mariátegui pretendía levantar un edificio que era la revolución y los andamios que iban a sustentar ese edificio eran los periódicos. Mariátegui con su tarea periodística pretendió afianzar la construcción del nuevo Perú, y para ello se tenía que servir de su tribuna como arma de propaganda que utilizó al indio en su empeño. Franco (1990: 44–68) ha señalado que el indigenismo no fue sino la respuesta de algunos escritores a la falta de discurso político en que resultó el régimen de Leguía. Por su parte, Mariátegui, desde su perspicacia consiguió aunar estos propósitos en su revista vinculando el discurso político y literario con el discurso icónico que era representativo del mejor arte de vanguardia de Europa y América, como búsqueda de una fusión entre tradición y modernidad. La

publicidad, la pintura, la fotografía y el cine fueron, en consecuencia, muestras de esa indagación en la vorágine moderna que se adentraba en el continente latinoamericano como un torbellino de bonanzas y tragedias que constituían las dos caras de una misma moneda.

## Bibliografía

——— (1976): *Amauta* [1926–1930] (Edición facsimilar) con "Introducción" de Alberto Tauro. Lima: Empresa Editorial Amauta.

Arguedas, José María (1986): "Testimonio" en *Primer encuentro de narradores peruanos, (Arequipa 1965)*. Lima: Latinoamericana.

Arguedas, José María (1975): "Razón de ser del indigenismo en el Perú" en *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Introducción y Prólogo de Ángel Rama. México DF: Siglo XXI Editores; 189–197.

Bazán, Armando (1939): *Biografía de José Carlos Mariátegui*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

Bourricaud, François (1954): "Algunas características originales de la cultura mestiza en el Perú contemporáneo", *Revista del Museo Nacional Lima* 23, 162–173.

Burrow, John B. (2001): *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848–1914*. Barcelona: Crítica.

Franco, Carlos (1990): "Impresiones del indigenismo", *Hueso Húmero* 26, 44–68.

Garrels, Edgard (1976): "Mariátegui, la edad de piedra y el nacionalismo literario", *Escritura: Teoría y crítica literarias* 1, 115–128.

Goicoechea, María Elena (1993): "Amauta: Proyecto cultural de Mariátegui", *Anuario Mariateguiano* 5, 27–44.

Iglesias, Amalia (1988): *Memorial de Amauta*. Madrid: Endymión.

Koechlin, José (1998): "La imagen de Charles Chaplin comentada en *Amauta*" en *Amauta y su época. Simposio Internacional del 3 al 6 de setiembre de 1997*. Lima: Empresa Editorial Amauta; 491–495.

Luna Vegas, Ricardo (1975): *Introducción a Mariátegui*. Lima: Casachún.

Mariátegui, José Carlos (1995): *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, [1928]. Lima: Empresa Editora Amauta.

Mariátegui, José Carlos (1986): *Peruanicemos al Perú (Obras Completas)*.

- Lima: Empresa Editora Amauta.
- Mariátegui, José Carlos y Antonio Melis (1984): *Correspondencia (1915–1930)*. 2º tomo. Lima: Biblioteca Amauta.
- Melis, Antonio (1971): "Mariátegui, primer marxista de América" en Adalbert Dessau, Manfred Kossok y Antonio Melis (eds.) *Mariátegui: tres estudios*. Lima: Biblioteca Amauta; 9–21.
- Montoya, Rodrigo (1995): "El problema étnico y el socialismo en tiempos de Mariátegui y en 1994", *Anuario Mariateguiano* 7, 67–82.
- Moretik, Yerko (1970): *José Carlos Mariátegui: su vida e ideario, su concepción del realismo*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Técnica del Estado.
- Rouillón, Guillermo (1963): *Bio-Bibliografía de José Carlos Mariátegui*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rouillón, Guillermo (1975): *La creación heroica de José Carlos Mariátegui. La Edad de piedra*. Lima: Editorial Arica
- Tauro, Alberto (1960): *Amauta y su influencia*. Lima: Empresa Editorial Amauta.
- Veres, Luis (2000a): "Isaak Bábel y la narrativa soviética en Amauta: un caso de propaganda política", *Espéculo* 14, 1–13.
- Veres, Luis (2000b): "Miguel Zoschenko y el vanguardismo narrativo en Amauta", *Espéculo* 15, 1–12.
- Veres, Luis (2003): *Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina*. Valencia: Fundación San Pablo CEU.
- Veres, Luis (2010): "Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura", *Sphera Pública. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación (UCAM)* 10, 103–122.
- Veres, Luis (2011): "Imagen cinematográfica y literatura: del perspectivismo al discurso fragmentario" en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.) *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: Universidad de Cantabria; 933–940.
- Wise, David O. (1987): "Amauta (1926–1930). Una fuente para la historia cultural peruana" en Victor Berger et al. (eds.) *Ensayos sobre Mariátegui*. Lima: Biblioteca Amauta; 125–154.



## **El poema «Film de los paisajes», de Carlos Oquendo de Amat, en *Boletín Titikaka* (1929)**

Juan González Soto  
*Tarragona*

un plumero | para limpiar todos los paisajes  
CARLOS OQUENDO DE AMAT

### **1. La personalidad de un poeta solitario y transparente**

Acaso sea repetir las palabras que tantas veces han sido repetidas, las que pronunciara Mario Vargas Llosa, el viernes 11 de agosto de 1967, en Caracas, con motivo de la recepción del premio Rómulo Gallegos por su novela *La casa verde* (Barcelona: Seix Barral, 1966). Sin embargo, aquellas palabras —que ahora mismo transcribo— muestran muy acertadamente la personalidad y la poesía de Carlos Oquendo de Amat:

[...] un hechicero consumado, un brujo de la palabra, un osado arquitecto de imágenes, un fulgurante explotador del sueño, un creador cabal y empeinado que tuvo la lucidez y la locura necesarias para asumir su vocación de escritor como hay que hacerlo: como una diaria y furiosa inmolación (Vargas Llosa 1983: 132).

Fue breve, muy breve su vida —*coge las rosas breves* escribió a finales del siglo XVI el poeta Francisco de Medrano. No llegó a cumplir ni tan siquiera los treinta años aquel delicado visionario, aquel cofre de emociones, aquel descubridor de deseos.

Tengo para mí que Carlos Oquendo de Amat se entrega a la explosión intensa del lenguaje poético, se opone, voluntarioso y

eficaz, a las formas impositivas de las retóricas de principios del siglo XX. Su sensibilidad y su destreza imaginativas, según opina Ortega, hacen que su lenguaje no sea tributario, ya que posee una sensibilidad propia (1973: 9). No obstante, su obra lo vincula a José María Eguren. Y también puede conectarse su poesía —a mi entender— con la del gran César Vallejo. Y acaso le siga a Carlos Oquendo de Amat, en lenguaje y ensoñación, Emilio Adolfo Westphalen.

César Vallejo destaca el yo en su poesía de una manera intensa y deliberada, a veces incluso violenta. César Vallejo dice 'yo' y carga la voz y carga la mano y carga el puño. Y no solo dice 'yo', también dice 'nosotros'. Y también dice —como en «Voy a hablar de la esperanza», en *Poemas en prosa*— 'todos': «Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera [...] Hoy sufro solamente » (Vallejo 1982: 243).<sup>1</sup>

Carlos Oquendo de Amat habla de sí mismo para incorporarse al lector y caminar juntos. En *Cinco Metros de Poemas* puede leerse, en «Poema»: «Para ti | tengo impresa una sonrisa en papel japon. | Mírame, | que haces crecer la yerba de los prados» (Oquendo de Amat: 1990).

## 2. La obra de Carlos Oquendo de Amat

Su obra, tan breve como fugaz fue su vida, apenas la componen un libro de poemas y unos pocos versos dispersos en revistas y en el recuerdo de algunos de sus amigos.

El primer intento por reunir la obra completa del poeta y por informar de todos y cada uno de los poemas en su totalidad tal vez lo lleven a cabo Mirko Lauer y Abelardo Oquendo. En 1970 publican el volumen *Vuelta a la otra margen*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Esta edición reproduce la de Mosca Azul editores (1974), dirigida por Georgette Marie Philippart de Vallejo.

<sup>2</sup> Consulto la segunda edición de ese libro, realizada en España y que presenta un nuevo título: *Surrealistas y otros peruanos insulares* (Lauer y Oquendo: 1973). En el prólogo a esta edición, Ortega aporta en una nota a pie de página las siguientes informaciones: «La primera edición de este libro fue publicada en Lima [Casa de la Cultura del Perú, 1970]. Esta

Al inicio de las palabras que, tras el nombre de Carlos Oquendo de Amat, preceden a sus poemas, puede leerse: «El puñado de poemas que aparecen aquí, todos los que de él se conocen» (Lauer y Oquendo 1973: 55). ¿Y cuántos son? Aparecen cuatro de los cuales no se informa su origen: «El ángel y la rosa», «Poema de la niña y la flor», «Poema surrealista del elefante y del canto» y «Lluvia», y los dieciocho que integran el poemario *5 metros de poemas*. En definitiva, veintidós son los poemas que, para Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, componen la obra poética completa de Carlos Oquendo de Amat.

Algunos años después, es Monguió quien, en el «Apéndice» que sigue a su artículo recogido en el libro *Homenaje a Luis Leal. Estudios sobre Literatura Hispanoamericana*, muestra un recuento detallado y exhaustivo, una cabal muestra de indagación y erudición filológicas (1978: 212–214). Y entrega un concienzudo catálogo de poemas ordenados cronológicamente. Anoto, en primer lugar, los cuatro poemas nombrados más arriba:

- «Lluvia», *Mercurio Peruano*, n° 101–102 (nov–dic 1926), p. 531.
- «Poema de la niña y la flor», *Amauta*, n° 20 (ene 1929), p. 56.
- «Poema surrealista del elefante y del canto», *Amauta*, n° 20 (ene 1929), p. 53.
- «El ángel y la rosa», *Amauta*, n° 21, (feb–mar 1929); pp. 55–56.

Monguió da cumplida información de dos poemas más, ambos aportados por Carlos Meneses en su imprescindible libro *Tránsito de Oquendo de Amat* (1973):

---

nueva edición, en algunos puntos corregida, añade textos de Javier Sologuren y de Raúl Deustua» (Ortega 1973: 12).

– «Están lloviendo estrellas», en una carta de Enrique Peña Barrenechea en que recordaba los versos, según indica Carlos Meneses (1973: 39). El poema es el que sigue:

Están lloviendo estrellas  
de los árboles viejos,  
que son como violines  
tocados por el viento (1973: 216).

– «La tarde tenía caprichos de infanta», en una carta de Rafael Méndez Dorich recordando un cuarteto que, según él, contenía un verso del poeta, tal y como informa Carlos Meneses (1973: 42). Los versos son los que siguen:

¡Oquendo, Oquendo, Oquendo, tan pálido, tan triste,  
tan débil, que hasta el peso de una flor te rendía!  
Tu ternura nos pinta, sobre el marfil del cielo,  
con pinceles de chino, palomas, golondrinas (1973: 219)<sup>3</sup>

Monguió amplía el número de poemas del único poemario de Carlos Oquendo de Amat. Así, no serán dieciocho, sino diecinueve las composiciones contenidas en *5 metros de poemas*:

– «Biografía» [*5 metros de poemas*. Lima: Editorial Minerva, 1927]. Se trata, tan solo, de dos versos que siguen al título, escrito con letras mayúsculas: BIOGRAFÍA. El primer verso se inicia con

---

<sup>3</sup> Es pertinente recordar aquí mismo que algunos de los fragmentos versales están grabados en una gruesa lápida de granito bajo la cual, y desde el domingo 11 de junio de 1972 (exactamente treinta y seis años, tres meses y cinco días después de que el poeta fuera enterrado sin inscripción de ningún tipo), descansan, en Navacerrada, los restos mortales de Carlos Augusto Luis Humberto Nicolás Oquendo de Amat (Puno, 17 de abril de 1905 – Guadarrama, 6 de marzo de 1936). La estricta destreza del cincelador de las letras de la inscripción dejó los versos dispuestos de la siguiente manera: *Oquendo tan pálido tan triste | tan débil que hasta el peso | de una flor te rendía*. Meneses (2009: 133) sostiene que los versos que aparecen en la lápida los dictó otro poeta peruano: Enrique Peña Barrenechea.

letra en minúscula: «tengo 19 años | y una mujer parecida a un canto».

Merecerá la pena apuntar aquí mismo las sencillas indicaciones tipográficas que Monguió señala sobre la edición de *5 metros de poemas*: «doce hojas plegadas, sin numerar». También informa de los ejemplares que él conoce: «uno en la Biblioteca Nacional, Lima, signatura 869.58–062C, y otro en la Biblioteca de la Universidad de California, Berkeley, signatura PQ8497–065C5» (Monguió 1978: 203).

La escueta información tipográfica y editorial de Monguió la indico aquí porque, a mi entender, acierta absolutamente en su sencillez y en su laconismo. Es mi opinión que se ha abusado de una aventura, y lamentablemente repetida en abundancia, descripción tipográfica del poemario. Se ha escrito una y mil veces que es una especie de acordeón de una sola hoja. La nómina es larguísima. Bastará con aportar tres casos. «Libro-acordeón» lo denomina Ortega (1970: 551). También Raúl Bueno en su *Poesía hispanoamericana de vanguardia* (1985: 116). Como «un libro desplegable» lo describe recientemente Locane (2018: 28). Como descripción tipográfica acaso sea mucho más certera la que alguna vez escribió el novelista Gregorio Martínez: «una serpiente longa, exagerada en su hechura» (González Soto 2010: s.n.).

En cualquier caso, tal vez se ha olvidado que el arte al que rinde homenaje el poemario de Carlos Oquendo de Amat no es la música; es el cine. ¡Qué aclarador es el texto colocado por el poeta interrumpiendo la lectura de poemas! El texto (acaso sea mejor denominarlo 'inscripción', tal vez 'anuncio'), que ocupa toda una página, aparece después del poema «Réclam» y precede a «Compañera». Figura como una suspensión temporal: La palabra «intermedio» interrumpe la lectura, cruza la página en diagonal, y corta, separa el número «10» y la palabra «minutos». Los propuestos cinco metros de poemas, lo son también de celuloide.

De partitura musical contienen cuanto de música hay en los versos uno a uno y en los poemas en su conjunto. Por otra parte, es mi deseo expresar el acierto de Milla cuando escribe, de forma muy sencilla, lo siguiente: «El cine sonoro llegó a Lima en 1929,

algunos años después de que saliera a la luz *5 metros de poemas*, que, curiosamente, es un homenaje al cine mudo» (Milla 2006: 592). También Ayala acierta absolutamente cuando, en conversación con Arroyo (la entrevista aparece en la revista limeña *Unicornio* el domingo 18 de marzo de 1990) se atreve a decir: «*5 metros de poemas* es un volumen de hojas plegables que se lee como una película, con un conjunto de secuencias poéticas y un intermedio de diez minutos» (Ayala 1992: 185). Con todo, veinticinco poemas componen la nómina que ofrece Monguió.

Milla publica en el año 2006, coincidiendo con el septuagésimo aniversario de la muerte del poeta, un libro con muy escueto título: *Oquendo*. En él aporta dos poemas desconocidos, publicados en sendas revistas. Uno de ellos acaso sea —según explica Milla— el primer poema publicado por el poeta:

– «Naturaleza», *Bohemia Azul*, n° 1 (16 sep 1923), p. s/n.<sup>4</sup>

El hallazgo del segundo poema —informa Milla— se debe «al detectivesco poeta Guillermo Gutiérrez» (2006: 577). Es el siguiente:

– «Fotografía universal», *Sembrador*, n° 2 (jun 1926), p.14.

Será preciso apuntar un poema más. De él informa la revista *Vallejo & Co* (2015: 452) en un número especial dedicado al poeta puneño:

– «Canción de la niña de mayo», *Chirapu*, Arequipa (mar 1928).

En definitiva, y admitidas las informaciones que aporta Milla, y sumada la aportación de *Vallejo & Co*, la nómina completa de poemas de Carlos Oquendo de Amat es, por ahora, veintiocho.

En otro orden de cosas, resulta interesante indicar que Monguió, en su exhaustiva enumeración filológica, muestra una extensa lista de revistas en las cuales fueron publicados los diversos poemas. Este largo catálogo deberá completarse —es

---

<sup>4</sup> El poema también lo recoge Mamani (2017).

evidente— con las dos aportaciones de Milla y la de la revista *Vallejo & Co.* Tendrá sentido enumerar aquí mismo esa nómina de revistas de los años veinte y de principios de los treinta, todas ellas peruanas, excepto una: *Poliedro, Revista de Avance* (La Habana), *Mercurio Peruano, La Revista Semanal, Hangar, Amauta, Rascacielos, La Sierra, Jarana, Presente, Universidad, Bohemia Azul, Sembrador y Chirapu*.<sup>5</sup>

Esa nómina de revistas debe ampliarse con una más, si bien no incorpora ningún poema desconocido, no publicado antes. A continuación se anota:

- «Film de los paisajes», *Boletín Titikaka*, nº 26, tomo II (2 feb 1929), p. 3.

### **3. Carlos Oquendo de Amat y *Boletín Titikaka***

El contacto de Carlos Oquendo de Amat con *Boletín Titikaka*, según informa detalladamente Ibáñez (2018), tal vez tuvo lugar en el año 1926, en uno de sus viajes a Puno, su ciudad natal. Y allí pudo conocer al Grupo Orkopata, alrededor del cual se gestaba y giraba buena parte de la actividad cultural y literaria puneñas.

*Boletín Titikaka* —tal y como informa Ayala (1998: 17)— era generado por ese grupo integrado por Gamaliel Churata (pseudónimo de Arturo Peralta), su hermano Alejandro Peralta, Inocencio Mamani, Luis de Rodrigo, Dante Navarra y Mateo Jaika (pseudónimo de Víctor Enríquez), entre otros. La revista publicó, entre 1926 y 1930, poesía y prosa de autores peruanos, destacados indigenistas, jóvenes apristas desterrados, y tampoco fue ajeno al socialismo, baste indicar que el último número está dedicado íntegramente a José Carlos Mariátegui con motivo de su muerte.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Debe recordarse que, en Lima, entre 1926 y 1927, y bajo la dirección de Serafín Delmar (seudónimo de Reynaldo Bolaños) y de Magda Portal, se editaron folletos dedicados a poesía. Cada uno de los números recibió nombres diferentes, los siguientes: *Trampolín, Hangar, Rascacielos, Timonel*.

<sup>6</sup> José Carlos Mariátegui muere el 16 de abril de 1930. El número de *Boletín Titikaka* de ese mismo mes de abril (tomo III, nº 34) está dedicado al pensador peruano.

Wise señala, en un imprescindible artículo, que *Boletín Titikaka* publicó y reseñó literatura de fuera del Perú, un sinfín de autores de la vanguardia continental e internacional (1984: 95–97). Y gracias a su amplia difusión en el Perú y en otros países, también sirvió para una intensa conexión entre los centros culturales y literarios del continente. El catálogo de países y revistas es asombroso: México (*El Libertador*, *Ulises*, *Horizonte*, ¡30-30!), Argentina (*Martín Fierro*, *Síntesis*, *Pulso*), Uruguay (*Pluma*, *La Cruz del Sur*), Chile (*Andarivel*, *Atenea*, *Panorama*), Cuba (*Archipiélago*, *Atuei*, *Revista de Avance*), Costa Rica (*Repertorio Americano*), Bolivia (*Gesta Bárbara*). No hay duda de que *Boletín Titikaka* no era un fenómeno aislado, aún menos una isla en un archipiélago. Puno se convirtió en un centro intelectual y se constituyó en un poderoso foco de irradiación y de circulación ideológica, política, literaria. Su alcance no solo fue nacional, sino también internacional.

Parece claro que la relación de Carlos Oquendo de Amat con el Grupo Orkopata fue importante. En febrero de ese mismo año de 1926 en que el poeta entra en contacto con los poetas de Puno, Carlos Oquendo de Amat publica en 1926 el ensayo «Nueva crítica literaria» en la revista limeña *Rascacielos* (nº 3, p.3). En él expone algunos juicios críticos con relación a los escritores de su generación, y entre ellos menciona a Alejandro Peralta. Sostiene que este debiera alejarse de la influencia de la poesía de Oliverio Girondo. El año siguiente, en febrero de 1927, Gamaliel Churata le contestaba en *Boletín Titikaka*. Al margen de cuál fuera la respuesta, lo verdaderamente esencial es que el poeta y la revista puneña estaban en contacto y que el encuentro en 1926 fue fecundo.

Pocos años después, en el mes de febrero de 1929, Carlos Oquendo de Amat publica en *Boletín Titikaka* el poema titulado «Film de los paisajes». El poema no era inédito: Ocupaba el octavo lugar dentro de *5 metros de poemas*.

En el poemario, «Film de los paisajes» tiene una estructura tipográfica flexible, panorámica, ya que se abre y extiende en dos páginas. Puede decirse que está concebido como un episodio, o como una suma de episodios, como una especie de cuento filmico.



Tanto es así que se cierra con unas palabras en versalita (sin las pertinentes tildes), y entre paréntesis, que parecen invitar a una continuación: «(vease el proximo episodio)». El poema también señala otras opciones extrañamente novedosas; aparece el sintagma «*poema acéntrico*» precediendo una particular llamada de atención: «En Yanquilandia el cow boy Fritz | mató a la obscuridad». También muestra, sin duda interrumpiendo la lectura de los versos, un anuncio que apunta hacia una visión panorámica de las dos hojas desplegadas: «se ha desdoblado el paisaje». Como ya se dijo, la perspectiva cinematográfica promete una estructura de continuación. Sin embargo, ¿qué episodio anterior a este continúa el mostrado ahora? Hay una pregunta nombrada con un verso que acaso sea un punto de partida: «y quién | habrá quedado?» A la pregunta le sigue una contestación que propone dos opciones en disyuntiva: «Dios o nada». Enseguida aparece aquella especie de nota adicional: «(vease el proximo episodio)». ¿Y cuál es ese próximo episodio?, se pregunta el lector. El poema que sigue a este en el poemario, «Jardín», no debe leerse necesariamente como una respuesta o una continuación. Constituye otro paisaje, un paisaje más al que tal vez sigan otros paisajes.

En cualquier caso, tal y como señala Hartmuth, en la doble página de «Film de los paisajes» nace un gran paisaje, un macropaisaje, o paisajes sucesivos con movimientos simulados tipográficamente (2015: 74). El lector percibe que los paisajes mostrados ya no son naturales o anímicos, ya no son, desde luego, meros marcos escénicos para el desarrollo o el avance de diversas acciones, tampoco meros marcos estáticos para la mostración de muy concretos e interiores sentimientos. Tampoco son punto de partida de ensoñaciones estéticas hacia el exterior o inmersiones contemplativas hacia el interior. Los paisajes mostrados por Carlos Oquendo de Amat en este y en otros poemas, tal y como acertadamente sostiene Hartmuth, los crea el poeta, él los hace (2015: 72). Acaso por esa razón sus paisajes creados carecen de distancia y, a la vez, son panorámicos. Nacidos de la alucinación o del sueño, del azar o del subconsciente, imitan los paisajes urbanos

o los naturales, sí, pero para representarlos irónicamente y desde el divertimento y el juego.

Resulta en verdad interesantísimo acudir a la opinión del estudioso Meneses (2005), para quien tras la elaborada construcción cinematográfica del poema, Carlos Oquendo de Amat mantiene una alta dosis de humor, de muy buen humor. Y no debe olvidarse que en los inicios del cine, en el cine mudo, es el humor la causa que motiva o anima buena parte de las filmaciones. Y dado que es así, acaso no sea fácil establecer si es el humor el que mueve la cámara del cine mudo o es esta la que determina la aparición del humor en la pantalla.

Meneses (2005) sostiene que en poemas como «Réclame» (compuesto en 1923), «Film de los paisajes», «New York» y «Puerto» (estos tres compuestos en 1925), se puede apreciar con gran claridad que hay risas y sonrisas detrás de cada verso, incluso detrás de cada palabra. En efecto, el lector percibe que el poeta se ha estado divirtiendo una y cien veces en el cine. Y también aprecia que el poeta ahora, en el mismo momento de la composición y la escritura de sus poemas, continúa divirtiéndose.

Ibáñez afirma que la estructura flexible de *5 metros de poemas* y su organización en cuadros sucesivos y encadenados conforman una tira fotográfica, una extraña o inhabitual cinta de papel en celuloide. Y aún más: el lector, tal vez también espectador, percibe no pocas veces que el poeta se ve a sí mismo como si fuera, a la vez, quien está dirigiendo y filmando la película y quien está contemplándola (2017: 175). Y ya como director, gobierna la cámara, y, sobre todo, bromea, organiza el fondo de la escena y escribe, por ejemplo, el verso «El paisaje es de limón». O construye un crimen filmico en un país lejano y escribe «En Yanquilandia el cow boy Fritz | mató a la oscuridad». O retrata la ciudad con el objetivo y el encuadre de una cámara de cine y escribe «Todas las casas son cubos de flores». Y, en el desarrollo del poema, mantiene el ritmo escalonando de grupos de versos, crea aglomeraciones, las dispersa, aumenta la velocidad al final, y cierra con «(vease el proximo episodio)», un recurso en verdad cinematográfico pero que en el cierre del poema causa, al menos, una sonrisa cómplice en el lector, ya tal vez también espectador.

Carlos Oquendo de Amat y el humor, Carlos Oquendo de Amat y la risa: presiento que este es uno de los ámbitos de estudio más sugerentes en la obra de este poeta simpar.

El avance de la musicalidad de los versos de «Film de los paisajes» va más allá de la rima, del atrevimiento con las formas y de las propuestas tipográficas. La ruptura de la lógica y de la unidad temática invitan a pensar que Carlos Oquendo de Amat está cuestionando el lenguaje poético o, mejor, avanza —y lo hace con paso muy seguro— hacia nuevas formas expresivas. En «Film de los paisajes», sostiene Ibáñez (2018), la palabra escrita adquiere nuevos significados a partir de los blancos y la experimentación espacial.

Núñez (2006), en una ponencia presentada en la ciudad chilena de Coquimbo,<sup>7</sup> se atreve a hacer un análisis cinematográfico del poema «Film de los paisajes». En su lectura fílmica establece cuatro ámbitos: el espacio, el tiempo, el movimiento y el ritmo. Resulta altamente interesante cómo, tras detallar cada uno de los ámbitos, también se detiene en elementos como la iluminación y el color. En la poesía de Carlos Oquendo de Amat el color y la luz son indispensables, afirma Núñez (2006), ya que las escenas, los paisajes, las emociones, los pensamientos tienen intensidad luminosa y una escala de matices cromáticos. No hay duda de que la estudiosa está indicando sutiles puntos de inflexión, también de contacto, entre lo lírico y lo cinematográfico.

#### **4. Variantes del poema «Film de los paisajes»**

##### **de *Boletín Titikaka***

El poema «Film de los paisajes» que aparece en *Boletín Titikaka* (1929) es semejante al que apareciera en *5 metros de poemas* (1927). Sin embargo, y al margen de que ha perdido la disposición en dos páginas y de que las diversas sangrías cambian de disposición, hay significativas variantes:

---

<sup>7</sup> El II Congreso de Poesía de Coquimbo tuvo lugar los días 12, 13 y 14 de octubre de 2006.

1. El verso «Todas las casas son cubos de flores» pasa a ser en la revista: «Todas las cosas son cubos de flores», lo cual es una profunda variación.
2. El verso «París habrá cambiado a Viena» se reescribe con los topónimos con mayúsculas: «PARÍS habrá cambiado a VIENA».
3. El verso «los ciclistas venden imágenes económicas» incorpora una coma, sin duda inadecuada, tras el sujeto: «los ciclistas, venden imágenes económicas».
4. El verso «se ha despoblado el paisaje», que aparecía con espacios especiales entre las letras, ahora se muestra con letras mayúsculas: «SE HA DESPOBLADO EL PAISAJE».
5. Después del verso que se ha indicado anteriormente, aparece uno nuevo, que no estaba en *5 metros de poemas*. El verso es una sola palabra: «ahora» (y se muestra con espacios especiales entre letras).
6. En algunos casos, en lugar de la grafía 'y' aparece la grafía 'i'. Así, en lugar de «Y la vida nos parece mejor», se lee: «I la vida nos parece mejor»; en lugar de «y nos pintaremos el alma de inteligentes», se lee: «i nos pintaremos el alma de inteligentes»; en lugar de «y hasta hay alguno que firma un cheque de cielo», se lee: «i hasta hai alguno que firma un cheque de cielo».
7. El verso «poema acéntrico», que aparecía en cursiva en *5 metros de poemas*, ahora se muestra en letra redonda y con la primera en mayúscula y todas las demás separadas por espacios especiales entre letras.
8. Las palabras «cow boy», se muestran ahora con un guión intermedio: «cow-boy».
9. El apunte con que —aceptémoslo así— se acaba el poema, que aparecía en versalitas en *5 metros de poemas*, sin las pertinentes tildes y entre paréntesis «(VEASE EL PROXIMO EPISODIO)» ahora se presenta con letra redonda, la primera con mayúscula, con las tildes debidas, tres puntos suspensivos finales y manteniendo los paréntesis: «(Véase el próximo episodio...)».

10. Ha desaparecido la curiosísima nota que cerraba el poema y que informaba sobre los insólitos «*poemas acéntricos*».

Sin duda, la lectura del poema ha cambiado. Acaso ha perdido aquella dimensión plástica, aquel juego cinematográfico de que más arriba se habló. También hay que tener en cuenta condiciones en verdad esenciales. El poema, ahora, aparece en la parte inferior derecha de una página impar de una revista y entre otros textos, en concreto, un artículo firmado por Gamaliel Churata («Trenos del Chio Kori»), otro más firmado por Miguel Ángel León («Aco-taciones vanguardistas»), un poema, «Lunas blancas», de la poeta argentina Blanca Luz Brum, y otro más, «Afiches», formado por dos unidades poéticas separadas con números romanos, de Ricardo Peña Barrenechea. Es evidente que la lectura de «Film de los paisajes» en *5 metros de poemas* (1927) era, y es, absolutamente distinta a esta versión que aparece en *Boletín Titikaka* (1929).

## 5. A modo de conclusión

Es Carlos Oquendo de Amat, según palabras de Julio Ortega (1973: 9), un poeta de mirada irónica y de temperamento lúdico, acaso un poeta solitario y transparente. En su poesía tal vez puedan observarse matices creacionistas, tal vez ultraístas, acaso algunos surrealistas. No obstante, su obra es siempre llamativa por sus sugerencias sensoriales, por sus imágenes de ricas lecturas, por la novedad en utilizar sangrías inhabituales, reuniones versales imprevistas, nombres caprichosos y una vigorosa movilidad visual en que se conjugan y conviven lo cinematográfico y lo lírico. Ya lo había anunciado Ibáñez (2017: 187), el poeta de *5 metros de poemas* trasciende la mera estructura formal y temática: palabra y espacio desbordan sus límites y el texto transita entre lo visual y lo poético, entre el desarrollo cinematográfico y los recursos líricos.

El poema «Film de los paisajes» en su aparición en *Boletín Titikaka* tal vez haya perdido buena parte de sus significaciones y sus efectos. Su inserción en una página entre otros textos le hace perder buena parte de la irrupción visual que el poema presenta en las dos páginas en que se distribuye en *5 metros de poemas*. No obstante, mantiene buena parte de las desviaciones de las sangrías,

las inusitadas combinaciones de las imágenes líricas, el forcejeo de los elementos tipográficos, el insólito avance de los versos. Todo ello invita a que el lector continúe sintiéndose como una especie de transeúnte, acaso un asombrado espectador, avanzando por un espacio de fragmentos sucesivos. «Las nubes» escribe el poeta; «las cosas»,<sup>8</sup> luego; «el paisaje», después; finalmente, «Todos somos enanos». Y el lector, a la vez espectador y a la vez transeúnte, queda convertido en un muy concreto y no menos particular enano entre los diversos paisajes que le sugiere el poeta con sus versos y su multiplicada cámara cinematográfica.

## Bibliografía

- (1923): *Bohemia Azul*, n° 1 (septiembre).
- (1926): *Rascacielos*, n° 3 (noviembre).
- (1926): *Sembrador*, n° 2 (junio).
- (1926): *Mercurio Peruano*, n° 101–102 (noviembre–diciembre).
- (1928): *Chirapu*, s/n (marzo).
- (1929): *Amauta*, n° 20 (enero).
- (1929): *Amauta*, n° 21 (febrero–marzo).
- (1929): *Boletín Titikaka*, n° 27 (febrero).
- (1930): *Boletín Titikaka*, n° 34 (abril).

Ayala, José Luis (1992): "Recordando a Oquendo de Amat" en Carlos Arroyo (ed.) *Hombres de letras. Historia y crítica literaria en el Perú*. Lima: MemoriAngosta; 181–191.

Ayala, José Luis (1998): *Carlos Oquendo de Amat: Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*. Lima: Horizonte.

Bueno, Raúl (1985): *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana Editores.

---

<sup>8</sup> Como se señaló en la lista de variantes, en *Boletín Titikaka* (1929) se lee: «las cosas». Se trata, sin duda, de una errata. En el original, en el poemario *5 metros de poemas* (1927) puede leerse: «las casas».

- González Soto, Juan (2010): *Llibre d'Oquendo*. Tarragona: Arola Editors (Col·lecció Dàtil de Poesia, número 38), s.n.
- Hartmuth, Sabine (2015): "Poesía del metro corriente: 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat", en *Vallejo & Co.* (ed) (2015); 61–79.
- Ibáñez, Agustina (2017): "Letras de celuloide: Una lectura de 5 metros de poemas, de Carlos Oquendo de Amat", *452° F. Revista de Literatura y Literatura Comparada* 17, 173–190.
- Ibáñez, Agustina (2018): "Boletín Titikaka: Carlos Oquendo de Amat a 3800 metros de altura", *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 17, 45–58.
- Lauer, Mirko y Abelardo Oquendo (1973): *Surrealistas y otros peruanos insulares*. Barcelona: Llibres de Sinera (=Colección Ocnos, 2).
- Locane, Jorge J. (2018): "Carlos Oquendo de Amat. Ein Anti(portrait). Un (contra)retrato", *ALBA lateinamerika lesen* 11, 24–35.
- Mamani Macedo, Mauro (2017): *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Meneses, Carlos (1973): *Tránsito de Oquendo de Amat*. Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales.
- Meneses, Carlos (2005): "Versos de ochenta años en 5 metros de poemas", *Identidades* (Suplemento del diario *El Peruano*), (19 septiembre); 93.
- Meneses, Carlos (2009): "El otro viaje del poeta Oquendo de Amat", *América sin Nombre* 13/14, 133–138.
- Milla, Rodolfo (2006): *Oquendo*. Lima: Hipocampo Editores.
- Monguió, Luis (1978): "Un vanguardista peruano: Carlos Oquendo de Amat" en Donald W. Bleznick y Juan O. Valencia (eds.) *Homenaje a Luis Leal. Estudios sobre Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Ínsula; 203–214
- Núñez Pacheco, Rosa (2006): "Cinema poesía: un visionario llamado Carlos Oquendo de Amat" en Arturo Volantines (coord.) *II Congreso de Poesía de la Región de Coquimbo y el Mundo Andino*. Coquimbo, 12 al 14 de octubre 2006, <<http://www.letras.mysite.com/av261006.htm>>, (consultado: 15 dic 2020).
- Oquendo de Amat, Carlos (1990): *Voz de ángel. Obra poética completa y apuntes para un estudio*. Colofón de Carlos Germán Belli. Lima: Editorial Colmillo Blanco.
- Ortega, Julio (1970): "Notas sobre Carlos Oquendo de Amat", *Eco* 21, 551–557.
- Ortega, Julio (1973): "Prólogo" en Lauer y Oquendo (1973); 7–12.

- Vallejo, César (1982): *Obra poética completa*. Introducción de Américo Ferrari. Madrid: Alianza Tres.
- Vallejo & Co. (ed.) (2015): *Oquendo de Amat. Homenaje 110 años*. Lima: Vallejo & Co.
- Vargas Llosa, Mario (1983): "La literatura es fuego [Discurso pronunciado en Caracas, al recibir el Premio Rómulo Gallegos, el 11 de agosto de 1967]", en *Contra viento y marea*. Barcelona: Seix Barral; 132–137.
- Wise, David (1984): "Vanguardismo a 3.800 metros: El caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926–1930)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20, 89–100.





Fuente de la imagen: Cortesía del escritor y catedrático cuzqueño Juan Alberto Osorio Ticona.

## **SOBRE LOS/LAS AUTORES/AS**

### **Carlos Arrizabalaga**

<carlos.arrizabalaga@udep.edu.pe>

Profesor de la Facultad de Humanidades y Director de Publicaciones en la *Universidad de Piura* (UDEP), Perú. Doctor en Filología Hispánica por la *Universidad de Navarra*, con una tesis sobre sintaxis en español norperuano. Sus investigaciones abarcan, entre otros, temas de sintaxis y dialectología hispanoamericana, etimología de americanismos y metalexicografía, con especial atención al ámbito peruano. Ha publicado los estudios *Lingüística peruana. Introducción bibliográfica a los estudios del castellano en el Perú* (2017); *El dejo piurano y otros estudios* (2012); y *Gramaticalización en español americano. La perifrasis concomitante norperuana* (2010). Actualmente prepara un estudio y la traducción de los reportes publicados por Fannie B. Ward en distintos periódicos norteamericanos sobre su viaje al Perú (1890–1891).

### **Mónica Cárdenas Moreno**

<monica.cardenas-moreno@univ-reunion.fr>

Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la *Université de La Réunion*, Francia. Doctora en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la *Universidad Bordeaux-Montaigne*. Sus investigaciones abarcan los temas de la escritura de mujeres desde el siglo XIX hasta la actualidad, así como los de memoria desde una perspectiva de género. Tuvo a su cargo las ediciones críticas de dos novelas de Mercedes Cabello de Carbonera, *Eleodora* y *Las consecuencias* (Stockcero, 2012); del libro de viajes *El mundo de los recuerdos* de Juana Manuela Gorriti (Eudeba, 2017); así como de las novelas *Ambición y abnegación*, *Regina*, *Indómita* y *Roque Moreno* de Teresa González de Fanning (M y L Ediciones, 2020). Coeditó la publicación colectiva *Miradas recíprocas entre Perú y Francia. Viajeros escritores y analistas, siglos XVIII–XX* (Presses Universitaires de Bordeaux, 2015). Actualmente prepara el número de revista *Mujeres y conflicto en el mundo hispano e hispanoamericano, siglos XIX al XXI* (*Revista TrOPICS*, Université de La Réunion).

### **Juan González Soto**

<jgsoto@tinet.org>

Doctor en Filología Hispánica por la *Universidad Rovira i Virgili* de Tarragona, España; graduado con una tesis sobre el ciclo novelesco de Manuel Scorza: *Temas y formas de La guerra silenciosa* (1999). Es también autor del estudio *La palabra labrada. La poesía de Luis López Álvarez* (1995). Tuvo a su cargo la edición y prólogo del poemario póstumo del poeta peruano Wáshington Delgado: *Cuán impunemente se está uno muerto* (2003), el prólogo del volumen sobre la obra de Iván Carvajal: *Tentativa y zozobra. Antología 1970–2000* (2001); la edición literaria de su poemario *La casa del furor* (2004), así como la edición, introducción y notas de *Obra poética completa*, Vol. I y II (2005) del poeta Ildefonso-Manuel Gil. Es autor de los poemarios *Línea de flotación* (1998), *Toro o azar* (2002), *Lugar cerrado* (2004), *Donde la semilla fue árbol* (2011), *Las islas sonoras* (2020); y de los poemarios en lengua catalana: *Martel-lus, poeta de Tàrraco* (2004), *Llibre d'Oquendo* (2010), *Llibre de Mariátegui* (2015), *Llibre de Vallejo* (2019).

### **Ofelia Huamanchumo de la Cuba**

<ofelia.huamanchumo@philhist.uni-augsburg.de>

Profesora Adjunta de Literatura Hispanoamericana en la Cátedra de Literaturas Románicas (Español/Portugués) de la *Universität Augsburg* (Unia), Alemania. Doctora en Filología Hispánica por la *Ludwig-Maximilians-Universität München*. Sus temas de investigación comprenden la literatura hispanoamericana contemporánea, y clases textuales y géneros (discursos historiográfico, literario, jurídico, eclesiástico) de la Península Ibérica en la Temprana Edad Moderna y de la América Colonial. Es autora de los estudios *Magia y fantasía en la obra de Manuel Scorza* (2008) y *Encomiendas y cristianización. Estudio de documentos jurídicos y administrativos. Perú, siglo XVI* (2013). Actualmente participa en el Grupo de Investigación *Narrativa, Sociedad, Derechos Humanos y Resistencia Cultural en el Perú Republicano* del Instituto Riva-Agüero de la PUCP. Es miembro del Instituto de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos (ISLA), de la Unia.

### **Yazmín López Lenci**

<mercedes.lopez@uarm.pe>

Profesora Principal de la Facultad de Filosofía, Educación y Ciencias Humanas en la *Universidad Antonio Ruiz de Montoya* (UARM), Perú. Dr. phil por la *Freie Universität Berlin* (FUBerlin), Alemania. Profesora investigadora visitante en universidades de Alemania, Estados Unidos, Italia y Brasil. Ha publicado estudios sobre Literatura y Estudios Culturales; Literaturas peruanas y latinoamericanas XVI–XXI en diversos soportes (escrito / visual / audiovisual / oralidades); vanguardias literarias y culturales; Revistas culturales y estudios de Memoria; Historia de las Ideas y cultura en el Perú y América Latina.

### **Giovanna Minardi**

<giovanna.minardi@unipa.it>

Doctora en Literaturas Ibéricas por la *Università degli Studi di Palermo*, Italia, donde es Profesora Asociada e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha sido profesora invitada en universidades peruanas (UNSA y UNMSM). Sus líneas de investigación se enfocan en la literatura hispanoamericana. Es autora de los estudios *Augusto Monterroso e la minifinzione ispano-americana* (2007); *Historia del Cuento Hispanoamericano* (2003); *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro* (2002). Editó con estudios introductorios: *Las coreutas. Antología de narradoras mexicanas del siglo XX* (1995); *Cuentas. Antología de narradoras peruanas del siglo XX* (2000); *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro* (2002); *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana* (2005); *Breves, brevísimos. Antología de minificción peruana* (2006); y *Alquimia y fuego. Antología crítica de la obra poética de Rosina Valcárcel* (2018).

### **Alonso Rabí do Carmo**

<Arabi@ulima.edu.pe>

Profesor Ordinario del Programa de Estudios Generales (Lenguaje, Literatura y Comunicación) de la *Universidad de Lima*, Perú. Doctor en Literatura Latinoamericana por la *University of Colorado Boulder* (CU), graduado con la tesis *La representación de la figura autoral en el discurso autobiográfico en la tradición narrativa peruana del siglo XX*. Es autor de *Animales Literarios* (2008, 2016 y 2017), una reunión de veinte entrevistas a personajes de la literatura hispanoamericana; *Archivo de recortes* (2018), una selección de crónicas y ensayos literarios; *Universo MVLL* (2019), una introducción al mundo y los personajes de Mario Vargas Llosa; editó el volumen *El texto literario. Aportes para su estudio* (2020: U. de Lima). Colabora con *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Hueso Húmero*, *Lienzo* y mantiene la columna semanal de crítica literaria «En un lugar de La Mancha», en el portal <sudaca.pe>.

### **Luis Veres**

<luis.veres@uv.es>

Profesor Titular en el Departamento de Teoría de los Lenguajes de la *Universidad de Valencia*, España. Doctor en Filología Hispánica. Es autor de las novelas *El hombre que tuvo una ciudad* (1998), *El cielo de cemento* (2000), *La casa del fin del mundo* (2011) y *Las voces amarillas* (2019); así como de los ensayos: *La narrativa del indio en la revista Amauta* (2001), *Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina* (2003), *Literatura e imaginarios sociales* (2003), *Estrategias de la desinformación* (2004), *La retórica del terror* (2006), *Los reyes y el laberinto. Sobre Borges, Lugones y otros ensayos* (2007), *Entre la Cruz y la Media Luna* (2007), *El sentido de la metaficción: de Woody Allen a Roberto Bolaño* (2015), *Cine documental y criminalización indígena* (2015), *Comunicación y terrorismo* (2015), *Los lenguajes del terrorismo* (2017), *Las Brigadas Rojas y el cine* (2018) y *Ficción televisiva y Quality TV* (2021).

# MESA REDONDA

## Neue Folge / Nueva Serie:

Eine Gesamtübersicht aller bisher veröffentlichten Hefte, die auch in digitalem Format online abrufbar sind, finden Sie auf dem Publikationsserver der Universität Augsburg (OPUS Augsburg).

<https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/solrsearch/index/search/searchtype/series/id/19>

## Zuletzt erschienene Titel:

35. KESTLER, Thomas u. MUNO, Wolfgang (Hrsg.): *Politikinnovation in Lateinamerika*. Würzburg, Januar 2017.
36. RADLWIMMER, Romana (ed.): *idea:identidad. Negotiations of Cultural Identity between Representation and Imagination*. Augsburg, Januar 2018.
37. HUAMANCHUMO DE LA CUBA, Ofelia (ed.) *Revistas culturales fundacionales del Perú de entresiglos (XIX – XX)*. Augsburg, Juli 2021.

the first of these is the fact that the  
the second is the fact that the  
the third is the fact that the  
the fourth is the fact that the  
the fifth is the fact that the  
the sixth is the fact that the  
the seventh is the fact that the  
the eighth is the fact that the  
the ninth is the fact that the  
the tenth is the fact that the  
the eleventh is the fact that the  
the twelfth is the fact that the  
the thirteenth is the fact that the  
the fourteenth is the fact that the  
the fifteenth is the fact that the  
the sixteenth is the fact that the  
the seventeenth is the fact that the  
the eighteenth is the fact that the  
the nineteenth is the fact that the  
the twentieth is the fact that the  
the twenty-first is the fact that the  
the twenty-second is the fact that the  
the twenty-third is the fact that the  
the twenty-fourth is the fact that the  
the twenty-fifth is the fact that the  
the twenty-sixth is the fact that the  
the twenty-seventh is the fact that the  
the twenty-eighth is the fact that the  
the twenty-ninth is the fact that the  
the thirtieth is the fact that the  
the thirty-first is the fact that the  
the thirty-second is the fact that the  
the thirty-third is the fact that the  
the thirty-fourth is the fact that the  
the thirty-fifth is the fact that the  
the thirty-sixth is the fact that the  
the thirty-seventh is the fact that the  
the thirty-eighth is the fact that the  
the thirty-ninth is the fact that the  
the fortieth is the fact that the  
the forty-first is the fact that the  
the forty-second is the fact that the  
the forty-third is the fact that the  
the forty-fourth is the fact that the  
the forty-fifth is the fact that the  
the forty-sixth is the fact that the  
the forty-seventh is the fact that the  
the forty-eighth is the fact that the  
the forty-ninth is the fact that the  
the fiftieth is the fact that the  
the fifty-first is the fact that the  
the fifty-second is the fact that the  
the fifty-third is the fact that the  
the fifty-fourth is the fact that the  
the fifty-fifth is the fact that the  
the fifty-sixth is the fact that the  
the fifty-seventh is the fact that the  
the fifty-eighth is the fact that the  
the fifty-ninth is the fact that the  
the sixtieth is the fact that the  
the sixty-first is the fact that the  
the sixty-second is the fact that the  
the sixty-third is the fact that the  
the sixty-fourth is the fact that the  
the sixty-fifth is the fact that the  
the sixty-sixth is the fact that the  
the sixty-seventh is the fact that the  
the sixty-eighth is the fact that the  
the sixty-ninth is the fact that the  
the seventieth is the fact that the  
the seventy-first is the fact that the  
the seventy-second is the fact that the  
the seventy-third is the fact that the  
the seventy-fourth is the fact that the  
the seventy-fifth is the fact that the  
the seventy-sixth is the fact that the  
the seventy-seventh is the fact that the  
the seventy-eighth is the fact that the  
the seventy-ninth is the fact that the  
the eightieth is the fact that the  
the eighty-first is the fact that the  
the eighty-second is the fact that the  
the eighty-third is the fact that the  
the eighty-fourth is the fact that the  
the eighty-fifth is the fact that the  
the eighty-sixth is the fact that the  
the eighty-seventh is the fact that the  
the eighty-eighth is the fact that the  
the eighty-ninth is the fact that the  
the ninetieth is the fact that the  
the ninety-first is the fact that the  
the ninety-second is the fact that the  
the ninety-third is the fact that the  
the ninety-fourth is the fact that the  
the ninety-fifth is the fact that the  
the ninety-sixth is the fact that the  
the ninety-seventh is the fact that the  
the ninety-eighth is the fact that the  
the ninety-ninth is the fact that the  
the hundredth is the fact that the

